

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجا

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة



٢٠٠٨



بدعم من أمانة عمان

توظيف الموروث الجاهلي
في الشعر العربي المعاصر

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

"شعر التفعيلة
في مصر والشام أنموذجاً"

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة



BEYROUNI
PUBLISHERS
AND DISTRIBUTORS



بدعم من أمانة عمان

٢٠٠٨

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة

المكتبة الوطنية

(٢٠٠٨/٥/١٤٧٥)

٨١١,٠٩

رحاحلة. أحمد زهير

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر: شعر

التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً. / أحمد زهير عبد الكريم

رحاحلة. عمان: المؤلف. ٢٠٠٨.

() ص.

ر.أ.: (٢٠٠٨/٥/١٤٧٥).

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل

الأدبي /

❖ أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

دار الكبير ونشر والتوزيع

عمان - شارع الملكة رانيا (الجامعة الأردنية)

مقابل كلية الزراعة - بقية رقم (٢٢٣) - ط ٢

ص.ب. ٣٠٤ عمان ١١٩٤١ الأردن - تليفاكس: ٥٣٢٢٢٣٧

E-mail: bayroni_house@yahoo.com

WWW.PHENIXCENTER.ORG

البيروني
ناشرون • موزعون
BEYRONI
PUBLISHERS
& DISTRIBUTORS

زُبَيْر

"إلى الذين تغمس قلوبهم بذكر الله"

زُحَيْر

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٥
تحية للمؤلف وللكتاب -ناصر الدين الأسد-	١١
المقدمة	١٣
تمهيد	١٩

الفصل الأول: الجانب التوثيقي (النظري)

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث	٢٣
الشعر والتراث	٢٣
المبحث الثاني: دوافع التوظيف	٤١
الدوافع الخارجية	٤١
الدوافع الداخلية	٤٢
الدوافع الذاتية	٤٤
المبحث الثالث: مصطلحات دلالة التوظيف	٤٧
التناس	٤٨
الرمز	٤٩
القناع	٥٠
المفارقة	٥٢
الانزياح	٥٣
المبحث الرابع: مستويات التوظيف	٥٥
المستوى الإشاري	٥٦
المستوى التركيبي	٦٣
المستوى المحوري	٦٥

الفصل الثاني: رُجائب التوقيف الفني

المبحث الأول: توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	٨١
أصحاب المملكات	٨٢
الصعاليك	٩٣
الشعراء العربيات وتيردهم	٩٨
الغلمان	١٠٤
المبحث الثاني: توظيف الدلالات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	١٠٩
أولاً: الدلالات الاجتماعية	١١٠
ثانياً: الدلالات البيئية	١١٥
ثالثاً: الدلالات الدينية	١١٧
المبحث الثالث: توظيف السّير والأيام الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	١٢١
السّير	١٢٢
الأيام	١٢٢
المبحث الرابع: توظيف الأساطير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر	١٢٣
زرقاء اليمامة	١٢٤
العنقاء	١٢٧
العراف/العرّافة	١٢٨
الغول	١٤٠
الهامة	١٤١

الفصل الثالث: آليات التوقيف

المبحث الأول: توظيف النص الشعري الجاهلي	١٤٥
التوظيف النصي الكلي	١٤٦
التوظيف النصي الجزئي	١٥١
التوظيف التناصي	١٥٦
سيمائية العنوان	١٦٣

المبحث الثاني : توظيف النص النثري الجاهلي.....	١٦٧
توظيف الخطب الجاهلية	١٦٧
توظيف الأمثال الجاهلية.....	١٧٠
المبحث الثالث : أساليب الخطاب التوظيفي	١٧٥
الأسلوب الخطابي القناعي.....	١٧٦
الأسلوب الخطابي الحوارية.....	١٨٠
الأسلوب الخطابي القصصي.....	١٨٢
أسلوب الالتفات	١٨٦
المبحث الرابع : إشكاليات التوظيف.....	١٩٢
المبحث الخامس : في تصحيح التوظيف.....	٢٠٥
الخاتمة	٢٠٩
المصادر و المراجع.....	٢١٣

نحية للمؤلف وللكتاب

ناصر الدين الأسد

خير الكتب ما يضيف إلى قارئه علماً جديداً مهما يكن مقداره، فالفكرة الواحدة، وأحياناً الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة، إذا استفادها القارئ، تفتح أمامه آفاقاً كانت مغلقة. ويزيد الخير إذا كان الكتاب ممتعاً في لغته وأسلوبه.

وهذا كتاب يجمع ذلك كله، فقد حوى بين دفتيه الفائدة والمتعة. أما الفائدة فلأنه عرض لنا صوراً من أدب الجاهلية يوشك أن ينساها ناشئة هذا الجيل أو الجيل القادم، إذا بقيت حالنا على ما هي عليه، بما تمثله تلك الصور من رموز مستقاة من الشعر ومن الخطب ومن الأمثال ومن الحكم ومن الأساطير ومن أيام العرب. وقد تتبع الباحث تلك الرموز فيما استطاع أن يطلع عليه من الشعر الحديث في مصر وبلاد الشام، وكشف عن أساليب توظيفها أو استخدامها أو تضمينها في هذا الشعر، مستعملاً الألفاظ والمعاني التي أصبحت شائعة هذه الأيام عند أكثر النقاد المحدثين، وقد طوعها لتصبح سائغة للفهم عند الذين يجدون صعوبة في فهمها حين يستعملها غيره. فأصبح بعضنا يفهم معاني مصطلحات دلالات التوظيف، مثل: التناص والرمز والقناع والمفارقة والانزياح، ومستويات هذا التوظيف من المستوى الإشاري والمستوى التركيبي والمستوى المحوري. وقد كان لبعض هذه المصطلحات مقابلات في تراثنا كان أكثرنا يفهمها.

ثم نجد في الكتاب جولات خلال شعر الصعاليك وشعر الفرسان وشعر النساء، وقف الباحث فيها وقفة متأنية عند الأساطير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر في مصر وبلاد الشام.

ذلك كله بعض جوانب الفائدة التي يجنيها القارئ من هذا الكتاب . أما المتعة فلسلاسة الأسلوب وسلامة اللغة ووضوح الأفكار . فالقارئ يتدفق في قراءته مع تدفق أسلوبه ولغته وأفكاره ، لا يعترضه ما أصبح يشيع في كثير من كتب هذه الأيام من ضعف الأسلوب وأغلاط اللغة وغموض التفكير والتعبير.

وبعد،

فهذه الكلمة ليست مقدمة ولا مقالاً في النقد، وإنما هي كما ذكرت في عنوانها " تحية للمؤلف وللكتاب " أوحى بها قراءتي المتعجلة لكتاب هو باكورة أعمال لباحث جاد تبشر بمستقبل زاهر له بمشيئة الله تعالى .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله، وأصحابه، وأزواجه، وذريته، أشرف الصلاة والتسليم، وبعد:

فكان الدافع الأظهر لدراسة أثر الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، هو تلك المكانة الكبيرة التي حظي بها الموروث الجاهلي على صعيد اللغة والأدب، ويكاد الباحث يطالع في كل كتاب من كتب موروثنا الحصري الممتد موروثه الجاهلي ماثلاً بعز وشموخ، شاهداً على اللغة والتفسير والحديث والأعلام والآيام والأماكن وغيرها، ومصدراً لإلهام الشعراء.

ولا تسعى هذه الدراسة إلى استقراء تظاهرات الموروث الجاهلي والوقوف عند حدود توظيفها في الشعر العربي المعاصر فحسب، وإنما تسعى إلى جانب ذلك إلى محاولة تأطير المنهج العام لهذا النسق الأسلوبي الشعري المعاصر بإجراء سابق يتمثل في توضيح الأبعاد النظرية والعوامل المهيئة لانبثاق التوظيف سمة من سمات الحداثة الشعرية، ولا يكتمل التصور العام للدراسة إلا بإجراء لاحق يبحث في آليات التوظيف التي يقدر الباحث أهميتها في رفد التجارب الشعرية بالأدوات المناسبة لاستجلاء أبعاد التوظيف الفنية، وميز القدرات المتباينة لدى الشعراء المعاصرين في التواصل مع القديم بالسمت الجديد.

أما في الجانب التاريخي لجذور هذه الظاهرة، فإن جملة من المصادر والمراجع قد أشارت إلى انصراف كثير من الشعراء في العصور الإسلامية الزاهرة، وما تلاها إلى إعادة النظر في الموروث الجاهلي، والاستفادة منه على مستوى الشكل والمضمون، في تقاطعات تتقارب حيناً وتباعد حيناً آخر، دفعت النقد والأدباء إلى الوقوف على هذه الظاهرة بالبحث والتنظير بما لا يستقيم الإفاضة فيه مع موضوع الدراسة.

ثم كان أن نظرت متأملاً في واقع الشعر العربي المعاصر، مستذكراً ما طرأ عليه من تجديد في شكله، ومصادره، وإشكالياته، واطلعت على عدد من الدراسات التي تناولت البحث في قضايا

الشعر المعاصر، و استوقفتني كثيرا تلك الدراسات التي تناولت بالبحث قضية توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، و على الرغم من أهمية هذه الدراسات، إلا أنها في جلها كانت تركز على بيان النواحي المتعددة لمصادر التراث المؤثرة في الشعر المعاصر و أهمها: المصادر التاريخية، و الصوفية، و الأدبية، و الشعبية، و الأسطورية، دون أن تخصص الموروث الجاهلي بالبحث أو الدراسة، إلا ما جاء جزئيا، أو على شكل إشارات سريعة، فكان الموروث الجاهلي فيها يشكل جزءا من المصادر التاريخية، أو الأدبية، أو غيرها دون أدنى تخصيص له.

و مع الثورة الجديدة للشعر المعاصر و هي التي شملت بنيته و أسلوبه، غدا توظيف الرموز بشكل عام أمرا لا مندوحة للشاعر المعاصر عنه، حتى إن كثيرا من الشعراء بدأ يتهافت على الرموز ليجعل منها خصوصية له، يشتهر بها، و تشتهر به، أما المتلقي فإن النص الشعري في كثير من الأحيان تحول بالنسبة إليه إلى درس في التاريخ، أو الأساطير، أو الأديان، و راح يلهث خلف النص محاولا جهده كشف الأحاجي و الألغاز و دلالات الرموز التي تكاثفت في النص، و خلقت فيه ضبابية مفرطة استحال معها في كثير من الأحيان استمرار التواصل بين النص و مبدعه من جهة، و المتلقي من جهة أخرى، فظهرت إشكالية الغموض في الشعر العربي المعاصر كأولوية كبرى، و الذي يعنينا من هذه الإشكالية دور الرموز في أزمة الغموض و الإبهام القائمة.

و يبدو من واقع المشهد الشعري المعاصر أن الرموز التي دأب الشعراء على توظيفها في البداية الأولى للشعر المعاصر قد تعددت مصادرهما، و تباينت هوياتها، و اختلط غثها بسمينها، و كثيرا منها نجعله و يجهلنا، و لا يمت لحضارتنا، أو ديننا، أو تاريخنا، أو آدابنا، بصلة، و من هنا كثر توظيف الأساطير اليونانية و الإغريقية، و استدعاء الشخصيات الغربية بشكل تعرض الدراسة لاحقا لبيان بعض الجزئيات التي تتصل به.

و لهذا و غيره أدرك كثير من الشعراء مغبة الانسياق الأعمى وراء جماليات توظيف الرموز دون الإحاطة بقدرات كل من الشاعر و الرمز على التعبير الإبداعي في التجربة الشعرية، فارتد كثير منهم عن الأساطير و الرموز الغربية و استبدل بها الموروث العربي، و استدعى شخصياتهم رموزه، لكن دون إفراط أو تقصير، مما جعلنا بحاجة إلى دراسة جديدة لموروثنا العربي بدءا من العصر الجاهلي لنكشف جوانب الجمال الخفية فيه، و عن رموزه المجهولة التي تتيح للشاعر المعاصر أبعادا أوسع، و آفاقا أرحب في توظيفها و فق ما ينسجم و الأسلوب الشعري المعاصر فكان الموروث الجاهلي أولاها بتخصيصه بالبحث و الدراسة.

و مما يشير الدهشة أن نجد بعض الدراسات قد تناولت ظواهر شعرية محددة، أو شخصيات معينة بالدراسة على اعتبار أنها من المؤثرات الهامة في الشعر العربي المعاصر، وهنا أجدني أتساءل لماذا كل هذا الاحتفاء بشخصية واحدة تتحول لنمط متكرر؟ و لو تجاوزنا السؤال إلى ما هو أهم، لماذا يتهافت الشعراء على تكرار توظيف الشخصية ذاتها التي نجح أحد الشعراء في التعامل معها في أعماله؟ أو يكون الأمر من باب التقليد لنجاح التجربة، أو من قبيل التكرار غير المسؤول؟ إن مثل هذه الظواهر بحاجة إلى وقفة متأملة متبصرة للوقوف على مختلف نواحيها و آثارها في شعرنا المعاصر.

هذا في الوقت الذي ما زال فيه الموروث الجاهلي على غزارته و أصالته بحاجة لتعميق البحث، و النظر، و رصد التأثير، و لعلي لا أبالغ إن قلت إن الشاعر الجاهلي - كما رى القيس على سبيل المثال - أخذ بشعره، و حياته مساحة لا تقل أهمية عن رموز نمطية متكررة في شعر الرواد كالحلاج، أو المسيح، أو المتنبي، ومع ذلك لم تفرد له في حدود علمي الدراسات الخاصة سواء على المستوى العربي أو الغربي، و عليه يبدو الأمر بحاجة إلى دراسة مستقلة لتحديد أسس اختيار الرمز، و دوافع توظيفه المتكرر لدى طائفة من الشعراء إلى حد الاستهلاك المدمر للرمز و التجربة الشعرية.

وبهذه الدراسة - توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر " مصر والشام نموذجاً - تبدو الطريق واضحة لكل مهتم لاستكمال هذا الجهد الذي أرى أنه لا بد أن تملوه دراسة للموروث الجاهلي في غير حدود الدراسة المكانية، كالعراق أو الجزيرة مثلاً. ، ودراسة للموروث الإسلامي في الشعر العربي المعاصر، و أخرى للموروث الأموي في الشعر العربي المعاصر، ثم الموروث العباسي، وهكذا حتى يشمل التراث العربي كاملاً. فكانت هذه الدراسة استكمالاً للجهود السابقة في هذا الإطار، في محاولة لتجاوز الآليات التي كانت تقف عند حدودها الدراسات السابقة، و قد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول و خاتمة وملخص:

يعرض بإيجاز الإرهاصات الأولى الممهدة لظهور الشعر المعاصر ابتداء من حركة الإحياء، وصولاً إلى أواخر العقد الرابع من القرن الماضي، ثم مرحلة التجديد التي أخذت الشكل الشعري المعاصر - التفعيلة -، واتجاهاته، و واقعه، مع وقفة إزاء الموروث الجاهلي من حيث دلالاته في اللغة و الاصطلاح، و نظرة عامة في الأدب الجاهلي، أشكاله، و أغراضه.

الفصل الأول: الجانب التوظيفي النظري.

ويقع في أربعة مباحث، تقتصر الأول على استعراض موقف الشعر من التراث و آراء النقاد فيه مع التركيز على أصحاب النصوص المعاصرة، وإلقاء الضوء على أثر الشاعر والناقد الإنجليزي (ت. س. إليوت) في موقف المبدع العربي من التراث عبر نماذج تمثل حدود الدراسة - مصر والشام -، أما المبحث الثاني فينظر في دوافع التوظيف للوقوف على أبرز العوامل المؤثرة في تقنية توظيف الموروث في الشعر المعاصر، والمبحث الثالث يستعرض مصطلحات لدلالة التوظيف المعاصر: (التناصر، والقناع، والانزياح، والمفارقة، والرمز) باعتبارها الآليات الحديثة المتصلة بالتوظيف، وينتهي هذا الفصل من الدراسة بمبحث رابع يتناول مستويات التوظيف في الشعر المعاصر بشيء من التفصيل.

الفصل الثاني: الجانب التوظيفي الفني:

ويقسم إلى أربعة مباحث، ينظر المبحث الأول منها في توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر وفق رؤيا خاصة في الطرح تفصيلها في المبحث ذاته أبرز ما فيها استدعاء شخصيات أصحاب المعتقدات من الشعراء، والصعاليك، والفرسان، والنساء، أما الثاني فيتناول بالمبحث توظيف دلالات الجاهلية ومتعلقاتها الاجتماعية، والدينية، والبيئية، وأهمها القبيلة، والصحراء، والأوثان، التي انتفع الشاعر المعاصر بتوظيفها، واقتصر المبحث الثالث من الفصل على توظيف السير الجاهلية وأيام العرب في الشعر العربي المعاصر كسيرة عنتر بن شداد، وسيف بن ذي يزن، وحرب البسوس، ويوم ذي قار، وغيرها، وفي المبحث الرابع مدخل للأساطير العربية الجاهلية ثم بحث في توظيف الموروث الأسطوري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر.

الفصل الثالث: آليات التوظيف:

ويقع في خمسة مباحث: يعرض الأول منها لتوظيف النص الشعري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر بأنماطه المختلفة (التوظيف النصي الكلي، التوظيف النصي الجزئي، التوظيف التناصي)، والمبحث الثاني في توظيف النص النثري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر (الخطب والأمثال)، أما المبحث الثالث فينظر في أساليب الخطاب التوظيفي التي انتهجها الشاعر المعاصر ضمن أربعة أساليب هي: أسلوب الخطاب القناعي، وأسلوب الخطاب الحوارية، وأسلوب الخطاب القصصي، وأسلوب الالتفات، أما المبحث الرابع فينظر في أظهر إشكاليات التوظيف التي رافقت تقنية توظيف الموروث الجاهلي، والختام بمبحث خامس ينظر في تصحيح مسار التوظيف، ثم تختتم الدراسة بالملخص والخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة و المشابهة كتلك التي قام بها الدكتور خالد الكركي، أو الدكتور علي عشري زايد كما سيظهر لاحقاً بأنها لا تسعى فقط إلى رصد الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر، بل تتجاوز ذلك للتحليل الفني و التقني لمادة الدراسة المستقصاة مع توسع في مادة الموروث، فكثير من الدراسات السابقة كما أشرت سابقاً تناولت الموروث الجاهلي كجزء من التراث العربي الممتد، و لم تتجاوز تلك الدراسات - على قلتها - رصد الرموز التراثية الجاهلية في الشعر المعاصر دون الالتفات لكافة أشكال الموروث.

كما تتميز الدراسة بمحاولة كشف جوانب الجمال و الإبداع في كثير من الرموز الجاهلية التي مازالت طي النسيان، التي من الممكن استغلالها في التجربة الشعرية المعاصرة وفق الرؤيا الخاصة للشاعر المعاصر من جهة، و للإسهام في تأصيل النص الشعري العربي من جهة أخرى بزيادة رموزه العربية، والتقليل من الرموز الدخيلة و الغريبة عن ثقافتنا العربية، و لهذا لم يكن تركيز الدراسة منصبا على شاعر معين، أو مجموعة محددة بقدر ما كان الاهتمام الأول بالنص الشعري و الشاهد الذي يحمله.

و مع ذلك فإن اختيار الشعراء و النصوص الشعرية خضع لبعض الضوابط كالعنصر المكاني المحدد للدراسة -مصر والشام-، و الزماني الذي يمتد خلال النصف الثاني من القرن العشرين و كان الدافع الأظهر لاختيار مصر و الشام على غيرهما المكانة الكبيرة التي بلغتها الحركة الأدبية و النقدية فيهما، و بروز أعلام مؤثرة في الواقع الشعري العربي المعاصر تنتمي لحدود هذه الرقعة المكانية، و عامل آخر يمثّل في الواقع السياسي المتمثل في وقوع هذه الدول على طول خط المواجهة مع العدو الصهيوني، مع الأخذ بعين الاعتبار - كما سيأتي في المبحث المخصص لبيان دوافع التوظيف - تأثير الواقع العسكري و الحروب التي خاضتها دول الشام و مصر ضد الاحتلال على القدرة التعبيرية لشعراء هذه الدول، أما النصوص الشعرية فقد راعت الدراسة الاقتصار على شعر التفعيلة المعاصر دون التركيز على مضمون النص و خلفياته إلا بالقدر الذي يخدم الطروحات التي تعرض لها الدراسة.

و يجدر بي توضيح المنهجية التي سارت عليها الدراسة، و التي على أساسها تم اختيار الشعراء و النصوص، فلعل الدارس يلحظ غياب بعض أسماء الشعراء الكبار أو غير الكبار الذين يقعون ضمن الإطار المكاني و الزماني لحدود الدراسة، أو قلة الإشارة إليهم مقارنة بغيرهم، و من حقّه أن يتساءل عن سبب تغيبهم، فأقول: إن العنصر الرئيس الذي تحكم باختيار النصوص

الشعرية هو الظاهرة التي تنظر الدراسة فيها، وتتبع وجودها في الشعر العربي المعاصر وتحديدًا في شعر التفعيلة المعاصر.

و سبب آخر متصل بسابقه يتمثل في تخصيص توظيف ظواهر من الموروث الجاهلي فقط بالدراسة، وهكذا فإننا قد نصادف شاعرا كبيرا طبقت أعماله و شهرته الآفاق، إلا أن اهتمامه بالموروث الجاهلي كان قليلا أو غائبا، فلم يظهر في الدراسة، لكننا قد نراه يكثر من توظيف الموروث الأموي، أو العباسي، أو الأندلسي، أو الأساطير الغربية، أو حتى الموروث الديني -- سواء كان إسلاميا أو غير إسلامي-، أو نجد عنده توظيف الموروث الشعبي، فالغياب و الحضور في الدراسة لا يعكس القيمة الفنية الكاملة للشعراء الذين ذكروا أو لم يذكروا، أو حتى كثر توظيف نصوصهم أو قل. فمنهج البحث كان الاستقراء الذي هو الأداة الأكثر فعالية، فاستخدمها الباحث للوقوف على توظيف الموروث الجاهلي في شعر التفعيلة المعاصر.

كما سيلحظ القارئ تكرار بعض النصوص في أكثر من موضع، ومع ذلك فإن تكرار النص لا يعني التكرار بالمفهوم العام، فإن الشاهد والظاهرة تختلف في كل مرة يذكر فيها النص، و تبقى الظاهرة التي تنظر فيها الدراسة هي التي تستدعي النص وتستوجب ذكره ولو تكرارا.

أما عن سبب فني آخر يتعلق باختيار مصر والشام عن دونها لموضوع الدراسة، فنقول: لو اخترنا العراق، لوجدنا من يقول: لماذا العراق؟ وكذلك الأمر لو اخترنا الجزيرة، أو غيرها، ولما كانت إقامة دراسة عامة لتوظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي كله أمرا متشعبا و يحتاج لمساحة أكبر من حدود هذه الرسالة، كان ينبغي تحديد عينة مناسبة؛ تجنباً للتشتيت، فكان لابد من الاختيار على كل حال، ومع اختيار مصر والشام نموذجا، فإن الدراسة لم تعن بشعراء المهجر الذين ينتسبون إلى هذه الرقعة الجغرافية من الوطن العربي و الذين قد نجد توظيف الموروث الجاهلي موجودا عندهم.

والله الموفق

أحمد رحاحلة

السلط / نيسان ٢٠٠٧

تمهيد

لم يكن ارتباط الشاعر المعاصر بموروثه الحضاري وليد الصدفة، أو اتجاهًا عشوائيًا، فقد كانت هناك مجموعة من العوامل التي جعلته يرتد إلى هذا الموروث، " فقد ظل الشعر العربي مرتبطًا بأصوله القديمة مع كل ما حدث فيه من محاولات تجديد ابتداءً من تلك التي سعت إلى التجديد في أغراضه وأساليبه، وحتى محاولات تجديد الشكل وتطوره"^(١)، إلى أن غدا توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ظاهرة تستحق الوقوف عليها بالدرس والبحث، و ستفرد هذه الدراسة جزءًا من صفحاتها للبحث في دوافع توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر.

و يمكننا القول إن توظيف الموروث في الشعر العربي المعاصر قد مرّ بمرحلتين أساسيتين، كان لكل منهما ظروفها الخاصة وأشكالها المميزة، وهذا بالطبع لا ينفي وجود مرحلة انتقالية سادت نهاية المرحلة الأولى وبداية الثانية، وتجمع كثير من البحوث والدراسات على أن المرحلة الأولى: هي تلك التي تزامنت مع بدايات عصر النهضة، ويستخدم مفهوم "الشعر الحديث" ليدل على التناح في الشعري في هذه المرحلة، أما المرحلة الثانية فهي: المرحلة التي ارتبط الشعر فيها لدى الكثيرين بالشكل الشعري الجديد - شعر التفعيلة - ويعبر عن نتائجها الشعري بمصطلح "الشعر العربي المعاصر"، على ما في المسمين من خلط واختلاف في الدلالة.

وقد كان لكل مرحلة روادها وخصائصها المميزة، وعلاقتها الخاصة بالتراث العربي بشكل عام والتراث الجاهلي بشكل خاص، وفي هذا التمهيد لا بد من نظرة سريعة في كلتا المرحلتين لرصد توظيف التراث العربي في الشعر الذي نُظِمَ فيهما، مع إشارات سريعة لأبرز الأعلام المؤثرة والفاعلة فيهما، إلى جانب الإنجازات التي أسهمت في إحياء التراث.

١ - حداد، علي (١٩٨٦)، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٣٠.

المرحلة الأولى (مرحلة الإحياء)

تعتبر هذه المرحلة من المراحل الهامة في بث الروح في الشعر العربي من جديد، وتتسم الطبيعة الفنية للشعر في هذه الفترة بمحاكاة النموذج العربي الأصيل القائم على التمسك بعمود الشعر العربي، واستخدام الألفاظ و العبارات الجزلة، وبناء الصور و التشبيهات بالطريقة التقليدية بكل ما فيه من مقومات الجمال اللغوي، و الشعري، و لذا لا غرابة أن نرى حضور التراث الشعري في أعمال شعراء هذه الفترة التي اختلف مؤرخو الأدب في تحديد بدايتها، فمنهم من يعيدها إلى عهد السلطان محمد علي، ومنهم من يربطها بالحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨)، و أيا كان الأمر فإنه من المؤكد أن الأثر الأدبي الفعال قد ارتبط بالشاعر الكبير محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) الذي "ما كان لشعرنا الحديث أن يخطو خطوة واحدة في طريق التجديد دون صنيعة، الذي نجح في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى هذا الشعر، سواء بما أنشأ من قصائد، أم بما جمعه وقدمه للناس من مختارات"، فقد كان صاحب طموح جعله يتجاوز ما في عصره من شعر ضعيف إلى ما في العصور القديمة من شعر خصب رائع، فمذهبه الفني يسعى لبعث الأسلوب الشعري العربي القديم في الشعر الحديث، و تعتمد إحيائه بكل ما فيه من سمات، و داعيا الشعراء إلى تقليده.

و من الرواد الذين ساروا على منهج الإحياء الشاعر إسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣) الذي لم يمنعه اشتغاله بالسياسة عن شغفه بالأدب و الشعر، و تحول بيته إلى منتدى يألّفه الأدباء و الشعراء، حتى لقبه معاصروه بـ (شيخ الشعراء)، و قد نال قسطا وافرا من العلوم و الدراسات كما اطلع على الأدب الفرنسي و الاتجاه الرومانسي في أثناء دراسته بفرنسا، و كان يشارك في الصالونات الأدبية التي أقيمت في عصره كتلك التي كانت تعقدّها الأدبية مي زيادة، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاحتفاء بالموروث القديم، واستلھام قوى الإبداع التي فيه، على غرار معاصريه من الرواد.

ورائد آخر هو حافظ إبراهيم (١٨٧٠ - ١٩٣٢) الذي استمد مصادر ثقافته من مجموعة كبيرة من الرموز التاريخية الهامة في مصر أمثال: الشيخ محمد عبده، و سعد زغلول، وقاسم أمين، و حسن عاصم، و مصطفى كامل، و لطفي السيد، وغيرهم الكثير من رواد الفكر، و الإصلاح الديني و الاجتماعي، و السياسي، و كان حافظ يعتبر البارودي مثله الأعلى، فأخذ يطابقه مطابقة

١ إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧). الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكتب العربي. ص ٢٢.

تامة، و ظفر بما كان يطمح إليه، فقد اتسم شعره بالجزالة و الرصانة، و أسهم في بعث الأساليب العربية الأصيلة، و قد نظم أشعارا كثيرة عبر فيها عن روح الأمة، و واقعها، و تطلعاتها بأسلوب كان يزداد مع الأيام قوة و رصانة، و ما زالت قصيدته في الدفاع عن اللغة العربية شاهدا على إخلاصه و انتمائه لأمته، أما فيما يتعلق بالتراث، فإن أشعاره و كتاباته تشهد له بسعة الاطلاع و التأثير بالموروث، ولعل هذا ما دفعه لوضع كتابه المستلهم من التراث " ليالي سطيح " .

ومن رواد حركة إحياء التراث أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) الذي أبدع في العمل الشعري، ويعتبر نتاجه الذي عبر فيه عن التراث من انضج ما تحقق في هذه الفترة، و بخاصة في مسرحياته التي اختار لها شخصيات من تراثنا القريب و البعيد^(١)، كما أبدع في فن المعارضات الشعرية.

و لا يقتصر الأمر على الأعلام السابقين فهناك الكثيرون من الشعراء و الأدباء الذين كان لهم بصمات واضحة في إعادة إحياء التراث العربي أمثال الشعراء: عزيز أباظة، و أحمد محرم، و علي محمود طه، و شفيق معلوف، و غيرهم.

لقد وضع رواد " حركة إحياء التراث " من شعراء و أدباء هدفًا جليلا واضحا نصب أعينهم تمثل في " كشف كنوز التراث و تجليتها، و توجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية، و روحية، و فنية صالحة للبقاء و الاستمرار "^(٢)، و تجلت انجازات هذه المرحلة في بعض الجوانب التي أسهمت في تحقيق أهدافها التراثية و منها:

شعر المعارضات

دأب الشعراء العرب من رواد حركة إحياء التراث على محاكاة النموذج الشعري العربي الرصين بما يحمل من أساليب، و صور، و مضامين، و وقفوا بإجلال أمام القصائد التي تمثل عيون الشعر العربي، و روائع ما جادت به القرائح في مختلف فترات الزمنية الممتدة، هادفين " إحياء الديباجة العربية في أزهى عصورها، و رفضا لذلك البهرج اللفظي الذي كان يمارسه الشعراء العروضيون في العصر التركي "^(٣)، فظهرت قصائد المعارضات شكلا من أشكال الإحياء.

١ زايد، علي عشري (١٩٩٧). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي. ص ٥٠.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٥.

٣ أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٧). الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ص ١٤٩.

وظاهرة المعارضات الشعرية ليست غريبة و لا جديدة في الشعر العربي، و لا يحتاج المصطلح إلى طول و قفة لتوضيح معناه أو مغزاه، كما لا يخفى ما للمعارضات من أثر في بيان مصادر القوة و الإبداع في التراث العربي، و عظيم دورها في إعادة قراءة القديم، و من هذا التصور لأهمية المعارضات انطلق شعراء مرحلة الإحياء يبحثون في التراث، و ينسجون على غرارهِ، و يظهرون جماله.

التحقيق

و لا يقصد منه التحقيق بالمفهوم الواسع المتعارف عليه، و إنما نقصد تحقيق دواوين الشعر العربي، ذلك أن كثيرا من الشعراء حقق أو أسهم في تحقيق دواوين شعرية لعدد من الشعراء القدماء، و قد يرى البعض أن هذا الجهد يرتبط بالمحققين أكثر من الشعراء إلا أن هذا الرأي - على صحته - لا ينفي الجهود التي أسهم فيها كثير من شعراء مرحلة الإحياء.

نشر المجموعات المختارة

و هي تلك المجموعات الشعرية التراثية التي كان كثير من شعراء مرحلة الإحياء يقوم فيها باصطفاء مجموعة من نصوص التراث الشعري، يجمعها من مختلف العصور أو من عصر واحد، ثم ينشرها في مجموعة واحدة، وليس هذا بالعمل المبتكر، إذ إن كثيرا من النقاد والشعراء القدماء قد قام بمثل هذا العمل، ويذكر لنا التراث حماسة أبي تمام، و حماسة البحتري، وغيرها من المجموعات الشعرية، مع الإشارة إلى أن هذا الأسلوب من وضع المجموعات المختارة من التراث لم تقف حدوده عند رواد حركة إحياء التراث، بل مارسه رواد الشعر المعاصر، و منهم على سبيل المثال علي أحمد سعيد - أدونيس - الذي جاءت مختاراته في ثلاثة أجزاء أطلق عليها اسم: "ديوان الشعر العربي".

الدراسات و البحوث التراثية

و قد تزامنت الدراسات والبحوث التراثية مع ازدهار الحركة التعليمية، وانتشار المدارس، و المعاهد، و الجامعات التي تناولت في كثير من مناهجها التراث العربي، و تاريخ الحضارة العربية و الإسلامية بالدراسة و البحث، ثم انتشرت البعثات والإرساليات التعليمية للجامعات و المعاهد الأوروبية، وكانت هذه الفرصة عظيمة لأبناء العربية للاطلاع على الحضارة الغربية وتراثها، وعلومها، و آدابها، و لم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن كثيرا من أبناء العربية قد تمكن من الاطلاع على مخطوطات التراث العربي في المكتبات و المعاهد الغربية، و كذلك الدراسات

الاستشراقية التي تناولت التراث العربي. فعاد كثير من أبناء العربية لينشر دراساته و بحوثه التي تلقاها في الغرب، أو لينشر ما حصل عليه من مخطوطات عربية.

و يتبين لنا من ذلك أن توظيف الموروث كان ذا حضور فعال في شعر رواد تلك الفترة، إلا أن كثيرا من النقاد أشار إلى أن هذا التوظيف كان يغلب عليه استدعاء هذا الموروث كما هو في مصادره التراثية دون تغيير أو تحوير في رموزه، عكس ما سنجد في تجربة الشعر المعاصر من إعادة توظيف للموروث بإضفاء الصبغة العصرية عليه.

المرحلة الانتقالية

لم يكن الانتقال إلى المرحلة الثانية طفرة أو صدفة، بل مرحلة متوسطة بين السابقة و اللاحقة وهي التطور الطبيعي الذي يمكن أن نحدده في الفترة التي سبقت عام ١٩٤٧، وشكلت الإرهاصات الأولى لظهور الشعر العربي المعاصر دون أن تغفل ظهور تيارات جديدة رومانسية، و رمزية، و جماعة الديوان وغيرها.

وقد أشار كثير من الباحثين إلى وجود ملامح المعاصرة الشعرية في بعض الأعمال التي سبقت نازك الملائكة و بدر شاكر السياب، ذلك أن بعض الصحف و الدوريات سبق لها أن نشرت بعض الأعمال الشعرية التي هي على غط الشعر المعاصر في عام ١٩٢٣ و ما تلاه، دون أن تنشر أسماء أصحابها، إلا أنها لم تلق اهتماما أو تعليقا، و وقفت عند هذا الحد، و يرى بعضهم الآخر في الأشكال التي قدمها شعراء المهجر الذين تأثروا بالترجمات الشعرية النواة الأولى التي انبثق منها الشعر المعاصر، و يضاف إليها الشعر المرسل الذي مارسه الزهاوي، و عبد الرحمن شكري، و أحمد زكي أبو شادي، وغيرهم، على اعتباره شكلا من أشكال التطور الأولى للشعر المعاصر بصورته القائمة بين أيدينا.

و ينبغي التنويه إلى أن المرحلتين رغم اختلافهما الواضح مترابطتان و متكاملتان، و ما كان لثانيتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى^(١) و الفرق بين المرحلتين في التعامل مع الموروث تغير تغيرا جوهريا و قد مثلت كل مرحلة من المراحل السابقة نفسها أصدق تمثيل وفقا لمتطلبات الزمن الذي ظهرت فيه.

١ - زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٦٢.

المرحلة الثانية (مرحلة التجديد)

وهي مرحلة الشعر المعاصر، ويمكن القول إن أول ظهور واسع لشعر هذه المرحلة قد بدأ في نهايات العقد الرابع من القرن الماضي، وتحديدًا في الأول من شهر كانون الأول عام ١٩٤٧ م، مع خلاف في أولية السبق بين الشاعرة العراقية نازك الملائكة ومواطنها بدر شاكر السياب.

تقول نازك الملائكة في هذا السياق^(١): إنها قد سبقت بدر شاكر السياب حين نشرت قصيدتها الأولى التي تحمل عنوان (الكوليرا) في الأول من كانون أول من عام ١٩٤٧، ثم تبعها السياب في قصيدته المعنونة بـ (هل كان حبا) ضمن ديوانه "أزهار ذابلة" وذلك في منتصف شهر كانون الأول من العام ذاته مع أن السياب يؤرخ في الديوان لهذه القصيدة بتاريخ ٢٩ / ١١ / ١٩٤٦، ويعلق الدكتور إحسان عباس على هذه القصيدة في أثناء حديثه عن إرهابات أولية الشعر العربي المعاصر بأن هذا النص ما هو إلا نوع من الخيب الموسيقي، ولا ينتمي إلى القصيدة الشعرية المعاصرة إلا من حيث الشكل، وهذا - الشكل - لا يكفي بل لا بد أن يحمل المضمون الذي يحمله الشعر المعاصر لأن الشعر شكل ومضمون^(٢).

ثم تتابعت الأعمال الشعرية المعاصرة في تطور متسارع، وظهر أول ديوان من الشعر المعاصر - الحر كما يسمى أحيانا - للشاعر عبد الوهاب البياتي في آذار من عام ١٩٥٠ بعنوان "ملائكة وشياطين"، ثم تلاه ديوان "المساء الأخير" للعراقي شاذل طاقة في عام ١٩٥٠، ثم ديوان "أساطير" لبدر شاكر السياب في العام نفسه، ثم تدفقت دواوين الشعر الحر و زاد أنصار هذا اللون من شعراء وقراء.

ثم توالى البحوث و الدراسات الأدبية، والنقدية لنصوص الشعر المعاصر ما بين مؤيد و معارض، مع ترسخ قناعة عامة بأن هذا اللون من الكتابة الشعرية - بغته وسمينه - قد أصبح واقعا يفرض نفسه، ويتطلب منا موضوعية و دراسة متأنية، وقد دار جدل كبير حول الشعر المعاصر الذي أطلق عليه عدة تسميات منها الحديث، و المنشور، والتفعيلة و الحر، و غيرها، و اختلف الأدباء و المثقفون حوله من حيث غموضه و خفاء مدلوله، وقضية الوزن و الموسيقى، وما زالت إشكاليات هذا النمط الشعري قائمة بين أخذ ورد، و انتشرت عشرات، بل مئات الدراسات

١ الملائكة، نازك، (١٩٦٥). قضايا الشعر المعاصر، ط ٢، بغداد، مكتبة النهضة، ص ٢٣ وما بعدها.

٢ عباس، إحسان (١٩٧٨). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة ص ٢٩ وما بعدها.

الشعرية التي تحاول فك مغاليق النص الشعري المعاصر، وتيسير اتصاله بالمتلقي^(١)، و ستعالج هذه الدراسة في الفصول القادمة بعضاً من هذه الإشكاليات في إطار موضوعها العام.

الشاعر المعاصر والتراث

لم تكن العلاقة بين الشاعر المعاصر والتراث تقل تفاعلاً عن علاقة الشعراء الرواد في مرحلة الإحياء بالتراث، وإن اختلفت النظرة وآليات التعامل مع التراث، ولأن توظيف الرمز سمة بارزة اشتهر بها الشعر المعاصر، فقد وجد الشاعر العربي المعاصر نفسه يعود إلى التراث يستلهم ما فيه من رموز وقيم، ويوظفها في تجربته الشعرية المعاصرة بالشكل الذي تتطلبه الأساليب الشعرية التي يمتاز بها الشعر المعاصر، وإذا كان الشاعر المجدد في فترة الإحياء نظر إلى الموروث نظرة تسجيلية غلب عليها نقل التراث ورموزه كما هي في مصادرها، فإن الشاعر المعاصر قد خالفه في تناوله رموز التراث، إذ إنه وظف مضمونها توظيفاً يتناسب مع روح العصر وأبعاد التجربة الشعرية الجديدة فانتقل من التعبير عن التراث إلى التعبير به^(٢).

ومن الشعراء من أبدع في اختيار الرمز الذي يتناسب وأبعاد تجربته الشعرية، ومنهم من فشل، وهكذا "أصبح شاعرنا في هذه المرحلة يعي وعياً تاماً أنه يمارس مع موروثه نوعاً جديداً من العلاقة مختلفاً في طبيعته وغايته وكثير من بواعثه مع ذلك اللون من العلاقة الذي كان يربط الشاعر بموروثه منذ بداية عصر النهضة^(٣)" ولم يعد التراث مجرد تراكمات فكرية يقف الشاعر متأملاً في حسناتها، وواصفاً قيمتها، ولم تعد المحاكاة، أو المعارضات هدفاً للشاعر المعاصر كما كانت من قبل.

وهنا يبرز مصطلح "التوظيف" ودلالته المعاصرة فنياً، فكثير من الدراسات تناولت التوظيف في الشعر العربي المعاصر دون أن تبين حقيقة المصطلح أو دلالته، وأرى أنه يعني: تقنية

١ إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٧٨.

شكري عياد: أزمة الشعر المعاصر، أصدقاء الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.

شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٠.

عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهر، الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١.

٢ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٦٢.

٣ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٥٨.

اختيار الرمز أو التجربة السابقة و إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة شعريا دون أن يطفئ جانب على آخر.

ويقول علي عشري في أسلوب التوظيف: "هو الأسلوب الأفضل الذي لا يتم فيه حشد العناصر الأسطورية و حشرها، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالة الجديدة التي تكتسبها".^(١) و غدا هذا المصطلح من المصطلحات المرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعر العربي المعاصر رغم أنه تجاوزته إلى غيره من الأجناس الأدبية، و يقارب خليل موسى هذه المعاني في قوله: "هو تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، و الماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة"^(٢)، و يعود علي عشري زايد ليعرف التوظيف تعريفا واسعا شاملا في بحث مستقل، فيقول: "توظيف التراث: بمعنى استخدام معانيه استخداما فنيا إيحائيا، و توظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، حيث يسقط الشاعر على معاني التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعاني معاني تراثية-معاصرة، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث و كل أصالته، و بهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، و ليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج"^(٣)، و ستلقي الدراسة مزيدا من الضوء على موقف الشعراء من التراث في البحث الأول منها.

ظهر الاهتمام بالموروث، و دلالاته، متزامنا مع النهضة الفكرية الإحيائية التي انتشرت في الوطن العربي أواخر الحكم العثماني، و اختلف مقدار إحاطة اللفظة بالدلالة المحددة تبعاً لتباين الموقف من التراث، غير أن الإجماع على الدلالة الحضارية (الدينية، أو الفكرية، أو السياسية) هو التصور الذي كان ينطلق منه المنظرون لمفهوم التراث.

ويرى الجابري أن التراث "يعني الموروث الثقافي، و الفكري، و الديني، و الأدبي، و الفني، و هو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، و يشير إلى ما هو مشترك بين العرب، أي التركة الفكرية و الروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف"^(٤)

١ المصدر نفسه، ص ٦١.

٢ موسى، خليل، (١٩٩٩)، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، الموقف الأدبي، عدد ٣٣٦، نيسان، ص ٥٦.

٣ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٤ الجابري، محمد عابد (١٩٩٠). التراث و الحداثة، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٣.

ولما استيقظ العربي على حقيقة الضعف الذي يعيشه في مواجهة المد الحضاري الغربي بكل ما يحمل من قيم السيطرة و القوة، أخذ يتلفت حوله بحثاً عن هويته المميزة، فعاد إلى التراث يتلمس مراكز القوة الكامنة فيه، ويحاول أن يستلهم منه القدرة على التآسي و الصمود في وجه التحدي الذي يتربصه و الخطر الذي يتهدهده.

و من الذين تصدوا سابقاً لنقاش قضية التراث الناقد غالي شكري فبين أن التراث " ليس مرحلة تاريخية بعينها، إنه سابق على التكوين القومي للأمة، و تال له في نفس الوقت، فهو جماع التاريخ المادي و المعنوي للأمة من أقدم العصور إلى الآن لذلك فهو أبعد ما يكون عن التجانس"^(١) ثم يرى في توظيف الشعراء العرب المجددين للتراث أعظم القيم لأنهم "يفتحون صفحة جديدة في علاقة الشعر العربي بالتراث. . ذلك أن الشعر قبلهم كان يستلهم "عظم" التراث لا لحمه ودمه"^(٢).

و يرى بعضهم أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون وضع قيود قومية تحده، فهو الذي " يمثل كل ما هو مشرق ايجابي من موارث إنسانية"^(٣)، فيما يفرد الناقد طراد الكبيسي دراسة قيمة - على الرغم من صغرها - يعالج فيها قضايا التراث فنراه يعطيه هوية عربية خاصة معتبرا أنه "مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه امتنا العربية من الخبرات و الإنجازات الأدبية، و الفنية، و العلمية ابتداء من أعرق عصورها إغلا في التاريخ حتى أعلى ذرة بلغت في التقدم الحضاري"^(٤).

وهناك من نظر إلى التراث نظرة دينية كما ذهب حسن حنفي الذي يرى أن الدين هو التراث الحقيقي للأمة و ذلك قوله: "أن الدين ذاته هو تراثنا"^(٥)، و نجد صدى ذلك لدى الحركات السلفية في محاولتها صياغة رؤية جديدة في العودة إلى الأصول. و عليه فإن الاتجاهات جميعا انحصرت بين البعد الديني أو القومي أو الإنساني.

١ شكري، غالي (١٩٧٣). التراث والثورة، ط ١، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ١٨.

٢ شكري، المصدر السابق، ص ٢٣١.

٣ الراوي، طه (د. ت). جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، ص ٧١.

٤ الكبيسي، طراد، (١٩٧٨). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي الحديث، بغداد،

وزارة الثقافة والفنون، ص ٦.

٥ حنفي، حسن (١٩٨١). التراث و التجديد. بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ص ٢٠.

ثم ما كان لدى منظري ما يسمى عصر النهضة العربية، وبعد ذلك أنصار الحداثة الغربية، وما أنتجه ذلك كله من صراعات وخلافات مازلنا نعيشها حتى اليوم، وأخذت بعض التساؤلات طريقها إلى حلقة النقاش حول الديمقراطية التي حملت اسم الشورى، والحرية التي حملت اسم العدالة، والعلمانية التي حملت اسم العقلانية، وموضوع العلاقة بين السلطة السياسية والسلطة الدينية وتوسعت الأسئلة حول مدى النجاح أو الإخفاق الذي آلت إليه حركات التجديد والتحديث والحدود التي توقفت عندها، ومناهجها بين الوضوح والتشتت.

و يمكن أن نحدد أبرز الاتجاهات و المواقف النقدية التراثية بمحاور رئيسة، وإن تعددت تسمياتها وتباينت خلافاتها وأهمها:

١. اتجاه المحافظين

وهو ما اصطلح بعضهم على تسميته باتجاه الأصالة^(١)، ونسبه بعضهم إلى الأصوليين من أنصار السلفية^(٢)، ومنهم من أطلق عليهم الرجعيون^(٣). وينظر أنصار هذا الاتجاه إلى التراث نظرة تقديس وإجلال، ويرون أنه المنبع الأمين الذي يستحق الرجوع إليه والأخذ منه.

وقد نبه أنصار هذا الاتجاه إلى الخطر الذي يكمن في استبدال الموروث الحضاري الخاص بالأمّة، وإلى كثرة المزالق التي تعترض سبيل نهضة الأمّة إذا ما اتكأت على غيرها في رسم مستقبل أجيالها، إضافة إلى التحذير من الأطماع العدوانية من أعداء الأمّة، وارتبط هذا الاتجاه بالدين والسياسة أكثر من غيره.

٢. الاتجاه التجديدي

وهم العلمانيون، والتنويريون، وأصحاب الأيديولوجيات الغربية، أو كما يسميهم البعض اتجاه المعاصرة - وليسوا على الإطلاق -، ويدل عليهم غالي شكري مستخدماً لفظة التقدميين، والبعض يسميهم الحداثيون^(٤)، وهم الذين سادهم الانبهار بالحضارة الغربية، والدعوة إلى قبول كل ما يرد منها في شتى المجالات التقنية والإنسانية، والفكرية، ويرفضون التراث جملة

١ و منهم محمود شاكر، وشكري عباد

٢ و منهم حسن حنفي، وحنفي بن عيسى

٣ أرى أن في الكلمة فجاجة لا تخدم المصلحة العامة و يعتبر غالي شكري من أكثر المنظرين الذين استخدموا هذه اللفظة،

وكذلك طراد الكبيسي في كتابه السابق.

٤ و منهم لويس عوض، وحسين فوزي، وزكي نجيب محمود.

وتفصيلاً، ويرون أن التراث مجموعة من الأوراق الصفراء البالية والأذكار و الطقوس التي عفا عليها الزمن، أو بهذا المعنى، وأنه لا بد للأمة أن تلقي بتراثها جانبا وتتجه للحضارة الغربية التي هي مصدر للقوة والتقدم. وأن الخوف منها لا أساس له ولا يتعارض مع الدين، لأن الدين يختلف تماما عن الحياة العصرية ومعطياتها المادية والفكرية ومما يدل على ذلك قول زكي نجيب محمود: "لولا علم الغرب وعلماؤه لتعرت حياتنا على حقيقتها، فإذا هي لا تختلف كثيرا عن حياة الإنسان البدائي"^(١).

٣. اتجاه التوفيقين

و هم الوسيطون^(٢) الذين اتخذوا موقفا متوسطا بين الاتجاهين في محاولة للجمع بين الأصالة والمعاصرة، أي لا مانع من الأخذ من الحضارة الغربية أو تقليدها نظرا لتفوقها فكريا وماديا وفي الوقت ذاته ينظرون للتراث نظرة احترام وتقدير دون مغالاة أو إفراط، و يبذلون جهدهم لتطويع نقاط الخلاف بين الموروث الغربي والموروث العربي ومنهم الدكتور طيب تيزني صاحب "رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط" الذي يقول عنه غالي شكري: "كان" تراثيا" بالمعنى العميق المسؤول لهذا التعبير، إذ كانت له نظراته القادمة من داخل التراث، كما كان في الوقت عينه "معاصرا" غاية المعاصرة باستخدام المنهج الثوري في التفكير"^(٣). و منهم فئة سلكت اتجاه المادية الغربية والروحية التراثية وهم انبثاق متطور عن الاتجاه التوفيقى، ويقول عنهم الكبيسي: "انتقائيون"^(٤) يأخذون من التراث ما يخدم أيديولوجياتهم ويهملون ما سوى ذلك بحجة أنه غير عصرائي، لأنهم شعروا بصعوبة الجمع بين تراثين في اعتدال ودون أن يطغى أحدهما على الآخر، وجدوا أنه من الأفضل الانتفاع بالمنتجات المادية للحضارة الغربية المهيمنة دون التأثير بالفكر الغربي، والاعتماد على التراث الروحي والفكري للأمة لأنه يطمئن إلى الأخذ به خلافا للآخر وفق المصالح الخاصة.

١ محمود، زكي نجيب. (١٩٧١)، تجديد الفكر العربي، ط١، دار الشروق، بيروت، ص ٦١.

٢ ومنهم عبد العزيز دسوقي، مصطفى محمود، بنت الشاطئ، احمد بهاء الدين.

٣ شكري، غالي، التراث والثورة، ص ١١١.

٤ الكبيسي، التراث العربي، مصدر سابق، ص ٩.

ولا أسعى لمناقشة رأي أو فكر، لكن سأحاول أن أستقرئ بعض الحقائق من واقع الأمة بعد ما يقارب عقدين من الزمان على التنظير الذي سبق الذي ما زال كثير من الباحثين والدارسين يردده منفصلاً عن زمانه الذي قيل فيه، وقد غاب عنه أن بعض الأفكار النظرية قد انتهت بانتهاك الاتجاهات و الأيديولوجيات التي نفتتها.

الفصل الأول

الجانب التوقيفي (النظري)

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

المبحث الثاني: دوافع التوظيف

المبحث الثالث: مصطلحات دلالة التوظيف

المبحث الرابع: مستويات التوظيف

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

الفصل الأول

الجانب التوثيقي (النقري)

المبحث الأول: موقف الشعر من التراث

الشعر والتراث

تناولت الدراسة في الجزء السابق الحديث عن مواقف بعض النقاد والمفكرين من التراث دون الإشارة لموقف الشعراء العرب منه، ذلك أن للشعر خصوصية تلقي ظلالها على الشاعر من جهة، ولأهمية التراث في العمل الفني المعاصر من جهة أخرى، وأخيرا مقدار القدرة التي يمتلكها الشاعر على التأثير مقارنة بالتنظير النقدي والفلسفي، ولتباين وجهات النظر بشكل كبير ما بين الناقد والمبدع، دون إغفال لوجود عوامل مؤثرة في تحديد اتجاه الشاعر من التراث تزامنت مع ظهور هذا الشعر منها: القضية الفلسطينية وأبعادها المدمرة، وحمى المطالبة بالحقوق التي اجتاحت المجتمعات العربية، والموقف الثقافي والأيدولوجي الخاص بالشاعر^(١).

١. موقف شعراء مرحلة الإحياء

إن موقف الشعراء العرب في مرحلة الإحياء من التراث يكاد يكون متطابقا لديهم إلى حد كبير جدا، وقد ظهر ذلك جليا في الأعمال التي قدموها في تلك الفترة، فقد كان الموقف

١ عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ص ٥٧.

العام لشعراء تلك الفترة متمثلاً في العودة بقوة إلى التراث الفكري والحضاري للأمة العربية، واستلهامه و التغمي به، و ساروا على طريق من سبقهم من " المحافظة على عمود الشعر و مائه و رونقه من خلال انتقاء الالفاظ الجزلة وبناء العبارات الرصينة الفخمة وتجنبوا السقوط و الإسفاف " (١).

لقد اكتفت الحركة الإحيائية " ببعث التراث ونشره بين أفراد المجتمع العربي بصورة مضيئة أحياناً، و في صورة مشوهة، و ممسوخة أحياناً أخرى، عندما عاد بعضهم للتراث دون وعي فني سليم بكيفية الاستفادة منه، و توظيفه توظيفاً ناجحاً ليحقق بذلك معادلة التراث و المعاصرة " (٢). و دون إعادة للخوض في الواقع الذي كان قائماً فإن الفضل الذي يدين به الشعر و الشعراء بعد مرحلة الإحياء لرواد هذه المرحلة أمر جلي و لا يحتاج إلى أن نورد أدلة عليه أو شهادات. وقد أوضحت الدراسة في التمهيد كثيراً من جوانب هذا الموقف، و أهميته، و نتائجه، وكيف كان تعامل الشاعر العربي مع المادة التراثية.

٢. موقف شعراء التجديد من التراث

كان إسهام شعراء المرحلة الأولى في لفت الأنظار إلى التراث العربي بمنزلة النور الذي أضاء لمن بعدهم الطريق في تجديد التعاطي مع التراث، و لم يكن الشاعر المجدد في معزل عن الخلاف الدائر حول مفهوم التراث و الموقف منه، بل إنه تأثر بالمواقف التي كان يطالعها من هنا أو هناك، و لعل كثيراً منهم كانت نظرتهم تتغير من فترة لأخرى تبعاً للمستجدات و المؤثرات و التسارع الحضاري الذي يحياه العالم.

و ستقتصر الدراسة في بيان موقف بعض أبرز رواد الشعر المعاصر من التراث و ضمن الحدود المكانية للدراسة - مصر و الشام - منوهاً إلى أن هناك أعلاماً آخرين من الرواد لا يتسع المقام للإفاضة في بيان مواقفهم التراثية، و لما من شأنه أن يعطي تصوراً عاماً لموقف الشعراء المعاصرين من التراث من خلال التطابق الذي بان أثره في الأعمال الفنية لشعراء مرحلة التجديد، مع التذكير بأن كثيراً من الشعراء لم يثبت على موقف أو رأي واحد.

١ كندي، محمد علي (٢٠٠٣). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص ١٣٨.

٢ فتح الباب، حسن (١٩٩٧). سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ص ٧١.

صلاح عبد الصبور

يعتبر التراث بالنسبة للشاعر المصري صلاح عبد الصبور مصدرا من مصادر الإبداع و الإلهام ولكنه لا يرفعه لمرتبة القداسة، بل يرى أنه طوع أمر الشاعر المعاصر، يتصرف فيه وفق رؤيته الخاصة، وهو يرى أن " الماضي لا يحيا إلا في الحاضر، والقصيدة التي لا تستطيع أن تمتد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص ^(١) ". و لا ننسى أن نشير إلى تأثير عبد الصبور بنظرة الشاعر الإنجليزي ت. س إليوت إلى التراث وهو ما سنوضحه في الصفحات التالية.

لم يركز عبد الصبور على التراث بشكل عام بقدر ما أبدى الاهتمام بالتراث الشعري و الأدبي فيقول: " وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات. وفيه غذاء روحه ونبع إلهامه، وما يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائما، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر ^(٢) "

و يقول عبد الصبور: " إن معرفة التراث لا يمكن أن تفضي إلى المعارضة الساذجة كما أفضت بشوقي إلى معارضة قصائد ابن زيدون والبحري وأبي تمام و البوصيري، بل تفضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد تبني أجمل ما فيه. ذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر المحدث في إدراك المحدث، ولكن التجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين ^(٣) ".

أحمد عبد المعطي حجازي

اتخذ الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي موقفا معتدلا من التراث تجاوز فيه النظرة التقديسية للموروث وأولى الاتجاهات الحديثة المعاصرة اهتماما أكبر، وكحال كثير من الشعراء المعاصرين لم يقطع برأي ثابت في هذه القضية، بل بقيت نظراته تتفاوت من وقت لآخر، ويرى حجازي أن القصيدة الجديدة غير منفصلة عن التراث و يحدد عوامل ارتباطها بأسباب " أولها اللغة، أما السبب الثاني فهو سبب فني يكمن في أن هذه القصيدة امتداد للحساسية الشعرية

١ عبد الصبور، صلاح (١٩٦٩). حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة، ص ١١٣.

٢ عبد الصبور، صلاح (١٩٩٢). الأعمال الكاملة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٥٢.

٣ المصدر نفسه، ج ٨، ص ١٨٧.

العربية^(١) أما آلية التعامل مع هذا التراث فإنه يرى أنها تبدأ بالتراث ثم تتجاوزه لتحقيق خصوصية الإبداع وتحديدًا "تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها وإلا أشبهت طفلاً لا ينمو"^(٢).

ولا نجد فرقا في الاستعمال عند الشاعر بين لفظ الحديث أو المعاصر، ويستعملهما بمعنى واحد، ويبرز عنده مفهوم خاص للحدثاثة يرى فيه أنها: "الإجابة التي يقدمها الشاعر الحديث أو المعاصر على الأسئلة المطروحة عليه لا من داخل نفسه فحسب، وإنما من الواقع المحيط به أيضاً، وليس من الحاضر فقط بل من الماضي كذلك، . . . وأنها تعبير غير عادي عن موقف الشاعر من مشكلات هذا العالم لا رفض للعالم في ذاته"^(٣).

ولا يفوته أن يجدد النظر في المفهوم الإنساني للحدثاثة التي يقر بوجودها في كل زمان و أمة، وحتى في القرون الفائتة فهو يرى "أن لكل إبداع حدثاثة الخاصة، فللأدب الغربي حدثاثة وللأدب العربي حدثاثة أيضاً، الحدثاثة حدثاثة ولا ينبغي تطبيق مقياس حدثاثة على حدثاثة أخرى. فما ينطبق على حدثاثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حدثاثة العرب. فالحدثاثة ليست نموذجاً مطلقاً يعمم على جميع الآداب ويصلح لها بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى"^(٤).

علي أحمد سعيد (أدونيس)

لم أجد شاعراً أكثر تناقضاً منه في مواقفه من التراث، وأرى أن المزاجية والنظرة الأحادية وعدم وضوح الرؤيا كثيراً ما تتحكم في آرائه وأفكاره، وجاء في ديوان الشعر العربي في القرن العشرين: "روى الشاعر خليل حاوي للناقد الدكتور محي الدين صبحي أن يوسف الخال و أدونيس جاءا إليه عام ١٩٥٧ ليصحباه إلى السفارة الفرنسية في بيروت، وذكر أنها خصصت لعدد من المثقفين مساعدات شهرية وأن اسم خليل وارد في جدول السفارة لكنه رفض مرافقتهما، وأصدر كاظم جهاد (شاعر وناقد عراقي مقيم في المغرب) كتاباً بعنوان "أدونيس منتحلاً"، (منشورات أفريقيا، الدار البيضاء، ١٩٩٠) تناول فيه الانتحال الفكري والانتحال

١ حجازي، أحمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، الشعر ريفيقي، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، ص ١٣٩ وما بعدها.

٢ المصدر نفسه، ص ١٤٠.

٣ حجازي، أحمد عبد المعطي، (١٩٩٢)، أسئلة الشعر، ط ١، منشورات الخزندار، جدة، ص ٢١٢ وما بعدها.

٤ حجازي، أحمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، حديث الثلاثاء، ط ١، ج ٢، دار المريخ للنشر والتوزيع - دار الرياض، جدة، ص

الشعري، وانتحال الشكل الشعري عند أدونيس متهما إياه بالسرقة من الشاعر الفرنسي "ميشونيك" و الشاعر "بونفوا"، كما اتهمه باستقاء طروحات فلسفية وفكرية لكل من "هايدغر" و "اكتافيو باث" وصلاح استيتية، وبونو" (١)

إلا أنه وبشكل عام كان يقف من التراث موقفا سلبيا اتسم بالتنكر له، و السخرية منه، و الإجحاف كما كان له في التراث أقوال اعتبرها بعض النقاد مسيئة جدا، بل وصل القول في التراث عنده إلى حد القول الكفري. (٢)

وقد أبدع و أجمل الرد على ما سبق من أقوال أدونيس الدكتور إحسان عباس حين قال: "إن عددا من هؤلاء ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية، والأقليات تتميز - عادة - بالقلق والتساؤل و عدم الاستقرار، ومن ثم تذهب إلى التشكيك في بعض الثوابت عليها تتخلص من بعض الأوضاع والمواضعات عن طريق محاولة تخطي الحواجز المعوقة تاريخيا وتراثيا، بهدف الالتقاء على أصعدة أخرى من الأيديولوجيات الجديدة، و في هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا و التخلص منه ضروريا، أو يتم اختيار "الأسطورة الثانية" لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض" (٣)

و التراث في نظره يكون مرة بمعنى "الأصول، أي الشعر الجاهلي والقرآن والحديث، ذلك أنه يعد كلاً من الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه قراءة للتراث لا تراثا في ذاته" (٤)، ثم مرة ثانية يناقض نفسه فيرى في موضع آخر أن التراث: هو الأصول والفروع معاً أي الثابت والمتحول في كتابه الموسوم بهذا الاسم، و مرة ثالثة يرى التراث متعدداً وكثيراً، أي هو مجموعة تراثات لا تراث واحد" (٥)، و لا تعتبر هذه هي الحدود التي وقف عندها أدونيس في موقفه من التراث، بل إن له مواقف أكثر تتقارب حيناً وتباين حيناً آخر لا يتسع المقام للخوض في تفاصيلها، و نكتفي ببيان الرؤيا العامة لهذه المواقف، و أنه عاد في آخر المطاف ليبين أهمية التراث للشعوب والأمم.

١ صدوق، راضي، (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، ط ١، روما، دار كرامة للنشر، ج ١، ص ٣١٨.

٢ أدونيس، (١٩٧١)، الآثار الكاملة، مراثية الأيام الحاضرة، ط ١، بيروت، دار العودة، ص ٥١٢.

٣ عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٠.

٤ أدونيس، (١٩٩٣). ها أنت أيها الوقت، ط ١، بيروت، دار الآداب، ص ٥٧.

٥ أدونيس، (١٩٩٥). سياسة الشعر، ط ١، بيروت، دار الآداب، بيروت، ص ٨.

عز الدين المناصرة

يبدو جليا في أعمال المناصرة الشعرية و النقدية وعيه التام بأبعاد قضية التراث و توظيف الموروث العربي في الشعر المعاصر، يقول: " لا يمكن فهم الحاضر دون قراءة الموروث، . . . ، فنحن نضيف الجديد إلى ما قدمه الأسلاف، لكننا لا ننطلق من الفراغ، إن نظرية ولادة الجديد من القديم هي النظرية الصحيحة، لكننا نتوهم أحيانا أننا نوّسس جديدا مقطوعا من شجرة " (١).

و يشير المناصرة إلى حمى التوظيف التي استشرت بين الشعراء و خاصة توظيف الأساطير قائلا: " لقد تابعت - موضة - استخدام الأسطورة في شعرنا الحديث في أوائل الستينات و لم اقتنع بضرورة ذلك الاستخدام، فهو استخدام قاموسي محض و ليس من قبيل استخدام التراث، فاللجوء إلى التراث جاء عفويا و أوشك الآن أن يصبح موضة و هذا هو المؤلم " (٢).

و رغم موقف المناصرة الإيجابي و الواعي من قضية التراث إلا أنه يقلل من إسهام رواد حركة الإحياء في هذا النطاق، ويذهب إلى أن " الشعر العربي وصل إلى ذروة الانحطاط في العصر التركي، وبعد ذلك جاء البارودي فأعاد - لطش - إيقاعات المتنبي، كذلك شوقي و حافظ أعادا صورة أبي تمام بشكل جديد، كذلك الحركة الرومانسية على يدي جماعة أبولو لم تكن ثورية بالمعنى الحقيقي و لا مدرسة الديوان التي شكلها العقاد و شكري و المازني كانت ثورية بالمعنى الحقيقي، بل نقلت صورة الرومانسيين الإنجليز و الفرنسيين نقلا مباشرا مع قليل من التحريف " (٣).

و يتضح مدى رسوخ مفهوم التوظيف التراثي عند المناصرة في قوله: " فالشاعر يجب أن ينحني ذاته ليتحدث باسم الآخرين، و إذا فهو يذوب بين ذرات الرمال و يختبئ في الحجارة و أسماء الآخرين الذين يحبهم، الذين هم امتداد تام لذاته المعاصرة، هؤلاء الأجداد ليسوا امتدادا فيه مصادفة، إنه امتداد اختياري نحن الذين نختاره. . . " (٤).

١ المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٠)، شاعرية التاريخ و الأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر بيروت، ص ٤٣٧.

٢ المصدر نفسه، ص ١١٨.

٣ المصدر نفسه، ص ١٦ و ٢٨.

٤ المناصرة، المصدر السابق، ص ١١٨.

يوسف الخال

لم تكن اتجاهات الخال تختلف كثيراً عن سبقة من الشعراء، وإنما كان يردد الأفكار و التنظير الحدائي فيما يتصل بنظرة الشاعر للتراث و يرفض الاستمرار بذات الأساليب الأدبية التي أوجدتها نهضة القرن العشرين و يقصد الأسلوب الإحيائي فيقول: "إن أساليب التعبير الكتابية حتى عصر النهضة أقرب إلى الحياة، فلما جاءت النهضة ابتعدت عنها فأخذت تنسج على منوال الحريري و بديع الزمان و أضرابهما من أئمة اللغة والبيان القدامى" (١). و يضيف: إن الارتباط بالتراث لا يتم بتقليد الأساليب الموروثة وإنما بخلق أساليب جديدة ملائمة للحياة الجديدة، فالتراث الحي موجود في حياة الإنسان المعاصر، في الحاضر أما في التراث الميت فيبقى في الماضي" (٢) وبهذا فإن علاقة الشاعر بالتراث إنما تكون بارتباطه بالحاضر الذي هو تطور طبيعي عن ماضيه، لا باجترار قوالب تعبيرية أنتجت ظروف حياة أخرى.

كما سبق نرى أن الارتباط بالتراث عند هؤلاء الرواد لا يعني الاستعادة أو الخضوع له، فذلك تقليد يميت، ولا يعني الانفصال عنه فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها. وإنما يعني الحوار معه لتملكه أولاً، وتجاوزه وإغنائه ثانياً، إن العلاقة بين التراث والحداثة إنما تقوم عند رواد الشعر الحر على الاتصال والانفصال في الوقت نفسه. فالشعر إبداع وخلق لا إعادة إنتاج للموروث الشعري أو مجاراة له

و أرى أن فيما سبق تقديمه تحقيقاً للهدف المنشود و هو إلقاء الضوء على موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث، و لم أشأ الخوض في كثير من القضايا و المصطلحات التي ارتبطت به كالحداثة، والمعاصرة، و التجديد، و هذا ما يجعلني أتفق تماماً مع كثير من النقاد و المعاصرين من الشعراء في أن محاولة تقنين هذه الاتجاهات أو تأطير مفاهيمها و أبعادها عمل لا يؤمن فيه من الزلل أو الشطط.

و خلاصة القول إن رواد الشعر العربي المعاصر لم يتفقوا على تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري، ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر والمستقبل، ومنهم من تغير مفهومه له عبر مراحل النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرواد "لم يتفقوا على مفهوم للحداثة، فمنهم من يميز بينها وبين المعاصرة، ومنهم من يستعملها استعمالاً

١ الخال، يوسف، (١٩٨٧). دفتر الأيام، لندن، رياض الريس للكتب، ص ١١.

٢ الخال، المصدر نفسه، ص ٢٥.

واحدًا. ومنهم من يميز بين الحداثة والتجديد ومنهم من يستعملها استعمالاً واحداً أيضاً. على أن أغلبهم يتفق على أن الحداثة قضية جوهرية لا شكلية، وأنها عقلية، وموقف من قضايا الحياة المعاصرة. كما يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة لا يمكن أن تتحقق دون تمثل التراث وتجاوزه. فالشعر الحديث يتصل بالتراث وينفصل عنه في الوقت نفسه، ويبدأ منه لكنه يتجاوزه^١. ولم يشذ عن هذا المذهب إلا أدونيس الذي تراوحت مواقفه بين الدعوة إلى القطيعة مع التراث وبين الدعوة إلى الاتصال به وإن كان قد انتهى به المطاف إلى أن الحداثة لا يمكن أن تقوم بدون العودة إلى التراث.

١ علاق، فاتح (٢٠٠٥). مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٧٨.

المبحث الثاني: دوافع التوظيف

لا بد من بيان دوافع توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، التي تعددت وتداخلت إلى حد كبير، وقد تطرقت بعض الدراسات لبيان بعض من هذه الدوافع بشكل متشعب، وبعضها تناولها بشكل موجز وبأقسام مختلفة^(١)، فوجب الاقتصار على المهم منها وبالقدر الذي يتصل بالموروث الجاهلي أكثر من سواه، عبر محاولة تقسيمها بشكل منظم إلى ثلاثة أقسام تجنباً للتشعب المفرط للتشيت من جهة، ولأن كثيراً من الدوافع متصل بعضها ببعض ولا تعدو عملية الفصل بينها أن تكون نسبية تتقارب وتتباعد بين الدافع والآخر، ومن أظهر هذه الدوافع:

أ- الدوافع الخارجية

وهي تلك الدوافع الناجمة تأثيرها عن عوامل وافدة من خارج الحضارة العربية ولا ترتبط بالتراث العربي بروابط أصيلة مباشرة، وإنما شكل تأثيرها دافعا لدى الشاعر العربي المعاصر، فاتجه كثير منهم إلى توظيف التراث في أعمالهم الشعرية، ولعل أهم هذه العوامل يكمن في النقاط التالية:

١. تأثير النمط الشعري الأوروبي الحديث الذي أكثر فيه الشعراء الغربيون من استخدام تقنية توظيف الموروث إلى حد يبدو فيه "أن العودة إلى الأسماء التراثية عموماً، وتوظيفها توظيفاً رمزياً للدلالة على أفكار ومواقف معينة أصبحت طابعاً للشعر الحديث لدى الأوروبيين"^(٢)، وهنا لا نغفل الإشارة إلى أهمية حركة الترجمة في الاطلاع على الأدب الغربي وبالتالي انتقال هذه السمة إلى الشعر العربي المعاصر.

١ انظر: علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث.

٢ فاضل، ثامر (١٩٩٤). اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط ١، بيروت، المركز الثقافي، ص ١٣١.

٢. الظاهرة "الإليوتية"، ولست مبتكراً أو متبنياً لهذه اللفظة، بل إنني وجدت عدداً كبيراً من النقاد يستخدمونها عند الحديث عن الأثر السحري الذي تركه إليوت في شعرنا وشعرائنا^(١)، ويستحق هذا التأثير التأمل فيه لمعرفة ما الذي يدفع من كان على شاكلة الدكتور لويس عوض أن "يفتخر بأن جيله يقرأ" فاليري "و" ت. س. إليوت "، ولا يقرأ البحتري أو أبا تمام، و يفخر أيضاً بأنه تأدب على " ت. س. إليوت "، . . . ، وأنه بذلك نجح في كسر عتق الثقافة العربية^(٢).

٣. ولعل هذا الدافع خلاصة ما سبقه من الدوافع الخارجية، و المتمثل في الأسلوب الشعري الحديث الذي أثر مبدعوه الصبغة الدرامية على الغنائية و الكلاسيكية القديمة، فظهر التأثير بالأسلوب القصصي و المسرحي بشكل لافت، و كضرورة للحد من الغنائية و الذاتية في النص الشعري من خلال أدوات جديدة أبرزها تقنية الحوار، و تعدد الشخصيات، و تنامي الأحداث و تطورها، . . . و هذه الأساليب كما نعلم تتطلب استدعاء رموز أو شخوص لإسقاط أبعاد التجربة المعاصرة عليها.

ب- الدوافع الداخلية

و هي تلك العوامل التي ارتبط ظهورها بمؤثرات داخلية خاصة سواء أكانت سياسية، أم اجتماعية، أم فنية، مرت بها الأمة العربية، و ألقت ظلال تأثيرها على المبدع العربي، فدفعته إلى العودة للتراث، واستلهاهم الرموز و القيم التي يحفل بها و توظيفها فنياً في نصوصه الشعرية، و من أهم هذه العوامل:

١. التأثير بحركة الأحياء، و قد تناولت الدراسة في جزء سابق الدور الريادي الذي اضطلعت به تلك الحركة في بعث التراث العربي من جديد، و بعيداً عن التكرار لما سبق بيانه، فإن الشاعر العربي المعاصر قد تنبه إلى أهمية التراث العربي و القدرة الإبداعية الكامنة فيه، فاهتدى إلى قيمة التجارب التراثية و ما يتصل بها بعد أن تلمسها في أعمال رواد حركة الأحياء.

٢. الإيمان الذي ترسخ لدى الشاعر العربي المعاصر بقدرة التراث العربي على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة، و تلمسه مدى غنى تراثه بالمعطيات و الرموز و القيم التي فيها من الشمول ما يجعلها قادرة على التعبير بلسان الحال المعاصر، انطلاقاً من التقارب و التشابه في التجارب

١ من الذين استخدموا هذه اللفظة: سعد دعبس الذي خصص فصلاً بهذا الاسم في كتابه: «حوار مع قضايا الشعر المعاصر»

(١٩٨٥)، القاهرة، دار الفكر العربي.

٢ المصدر نفسه، ص ١٢٤.

و الأوضاع . و بهذا أصبح التراث العربي ذا حضور فعال في التجربة الشعرية، و زاد من الثقة به و الاطمئنان لقدراته و طاقاته النجاح الذي حققته التجارب الريادية الاولى .

٣. استشعار الخطر الذي يحيط بالامة العربية الذي يتهدد تراثها الفكري و الروحي، وقد تولد هذا الشعور بالخطر لدى النخبة من أبناء العربية في أواخر الحكم التركي و زاد الإحساس به مع ابتلاء الدول العربية بالاستعمار وما رافق ذلك من محاولات دس وافتراء وتشويه لتراث الامة وتاريخها، فكان هذا محركا، و باعثا قويا، ومولدا في الوقت ذاته إحساسا بالمسؤولية لدى أبناء الامة جعل الكثير من المبدعين و الشعراء يقف على حمى هذا التراث يذود عنه، و يستلهمه مصدرا للقوة في مواجهة المد الحضاري الغربي .

٤. ولعل هذا الدافع يعتبر مكملا للدافع الذي سبقه، لكنه يختلف عنه قليلا، إذ إنه يضمم رد الفعل المعاكس للدعوات الداخلية من أبناء الامة العربية التي انطلقت في اتجاهين أولهما: يحط من قيمة التراث العربي وقدره ويدعو لحفظه في المكتبات و المتاحف و ما شاكلها، وثانيهما: الإعلاء من قيمة الحضارة العربية وتراثها العريق وبيان أهمية ذاك التراث وقدرته على الانتقال بالشاعر العربي من منطقة الجمود إلى فضاءات الإبداع و التجديد .

وأمام هذه الدعوات المشبوهة والمتعددة الأغراض ارتد كثير من الأدباء والشعراء إلى التراث، بعضهم يسعى للتحقق من صدق الدعوات السابقة، و بعضهم يسعى جاهدا للقضاء عليها فأصبح استدعاء التراث ومكوناته أمرا لا مفر منه سواء للطرف الأول أو الثاني على حد سواء .

٥. الرغبة و الرهبة، و أعني بذلك حرية التعبير في ظل سيطرة الرهبة على هذه الحرية، و لعل أوسع ألوان هذا الدافع هو حالة القمع و الإخفاقات السياسية التي مرت بها الامة العربية في بعض أقطارها حين تقلدت زمام السلطة فئات ظالمة، اتسمت بالفساد و الاضطهاد، فاضطر الشاعر لإيجاد أسلوب غير مباشر للتعبير عما يعتل في داخله من مشاعر، فوجد في التراث تجارب و أبعادا مشابهة للحالة التي يمر بها، فقام باستحضار هذه الوقائع التراثية و رموزها و أسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة .

ولعل هذا الأسلوب في التعبير في مثل تلك الظروف من أكثر الأساليب شيوعا منذ القدم، و لم تكن السلطة السياسية و خوفها الدافع الوحيد لمثل هذا الأسلوب، بل إن هناك سلطات مشابهة كالسلطة الدينية وسلطة المجتمع، وإن كان تأثير هذه السلطات أقل شأنًا مقارنة بتأثير السلطة السياسية .

٦. تأثير القضية الفلسطينية وقيام الكيان الصهيوني في وقت تزامن مع ثورة الشكل والأسلوب الشعري المعاصر، و يضاف لها مجموعة الهزائم و الانكسارات التي حلت بالامة العربية التي ألفت بظلالها المؤلمة على المواطن العربي، و دفعت المبدع لممارسة دوره في مثل هذه الأوضاع.

ج- الدوافع الذاتية

ولا أظن أن هذه الدوافع منفصلة تمام الانفصال عن الدوافع الخارجية أو الداخلية، إلا أن التأثير الأكبر فيها نابع من ذات المبدع و هو المتحكم في إيجادها، و من أهمها:

١. الهروب من التصريح والوضوح في التعبير عن العاطفة و المشاعر، و قد جاءت الرغبة متزامنة مع رغبة أخرى متمثلة في التجديد بفعل تأثير العوامل الخارجية والداخلية، فارتد الشاعر العربي المعاصر إلى التراث ليبر بوساطته عن عواطفه تبعاً للأسلوب الفني الجديد، ويظهر أثر الذاتية في هذا الدافع عبر بحث الشاعر في التراث عن الرموز و القيم التي يستطيع أن يعبر بها عن ذاتيته التي تشكل حالة خاصة جداً، فظهر القناع أداة مثلى لذلك، فأقبل كثير من الشعراء عليه فنجح بعضهم في توظيفه و أخفق آخرون.

٢. الشعور بالسخط و حالة اللارضى عن الوضع الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن كثيراً من الشعراء قد سئم تكاليف الحياة العصرية و تيارها المادي الذي اجتاحت مختلف أبعاد الحياة، فتولدت رغبة داخلية وحنين جارف للحياة الماضية و بساطتها، فشكلت هذه الرغبة دافعا داخليا في ذات الشاعر للارتداد إلى الماضي، و استحضار التراث ورموزه للتعبير عن الحالة النفسية الخاصة التي يعيشها الشاعر، غير أن الشاعر في كل ذلك كان ينطلق من أبعاد التجربة المعاصرة و العوامل المؤثرة فيها.

٣. البحث عن النموذج، و لعل العوامل الداخلية قد أسهمت إلى حد كبير في إيجاد هذا الدافع فعندما نظر الشاعر العربي المعاصر إلى الواقع الذي تحياه الامة تشكلت لديه حالة من عدم الرضى أو الاقتناع، و بعد أن شعر بذلك ارتد إلى ذاته يفكر في النموذج البديل الذي يتناسب و حجم تطلعات الشاعر، وهنا ظهرت ذاتية الشاعر في الاختيار، ذلك أن النموذج التراثي الذي يصلح من منظور الشاعر قد يوجد بديل له عند الآخرين و هكذا يضطر الشاعر إلى التعامل بذاتية مع النماذج التي يحلم بها، ففي كثير من الأحيان تتكون لدى الشاعر مفاهيم ورغبات خاصة يصعب عليه كتمانها أو التعبير عنها فيجد في التراث مخرجاً له في تحقيق مبتغاه.

و يوضح الشاعر عز الدين المناصرة ذلك أبلغ توضيح قائلاً " إن على الشاعر أن يبدع نموذجاً تراثياً خاصاً يتجاوز معه الحقائق التاريخية، ويتدخل خيال الشاعر وقدرته على الخلق في إيجاد عناصر و أحداث من صنته حيث لا يتحول توظيف التراث إلى وثيقة تاريخية يعيد فيها الشاعر تسجيل التاريخ شعرياً"^(١). و يتمثل ما سبق بيانه في نص للمناصرة يقول فيه:

جليلة بنت الكروم.. وأخت الرجال
خطفت، وهي في هودج
حوله حرس من غضب
كان خاطفها تابعا
من تبابعة الاحتلال
أقام عرسها الدموي، وأقمها فستقاً من ذهب
ولكنها،
هيات موت جلادها،
حين حاول لمس قطوف العنب
(كان سيف - كليب بن مرة في الحابية
يجندل هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية).^(٢)

في النص السابق يتدخل خيال الشاعر فيخلق أحداثاً لا تمت للوقائع التاريخية بصلة، كحكاية خطبة أحد تبابعة اليمن الجليلة بنت مرة كرها بعد أن سمع عن جمالها و كانت في ذلك الوقت مخطوبة لابن عمها كليب، فاحتال هذا الأخير مع أخيه الزير و ابن عمه جساس و طائفة من فرسان بكر و تغلب و رافقوا الجليلة عندما زفت للملك و اختبأوا في خوابي القصر و قتل كليب الملك و عاد بجليلة و أصبح بعدها ملكاً على الحيين، و الباحث في كتب التاريخ لن يجد لهذه الحكاية أصلاً، و يعلق المناصرة على التوظيف السابق بأنه غير معني بحرفية الوقائع التاريخية في النص الشعري.

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته يوم الاثنين ٣٠ / ١٠ / ٢٠٠٦، عمان - الأردن.
٢ المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية، دار عمّتي جليلة، ج ٢، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ص ٣٤٤.

٤. و ما سبق يقودنا للحديث عن شيء آخر مرتبط به يتمثل في رغبة الشاعر في تحقيق حالة من الانسجام بين ذاته و ذات المجتمع ، فالشاعر جزء من المجتمع و لا بد أن يتبادل معه التأثير و في نقطة معينة ينعكس هذا التأثير على الشاعر فيسعى لخلق حالة من التوازن بين الأنا و الآخر (المجتمع) فيبحث عن منطقة مشتركة ينتهي عندها الآخر ويبدأ الأنا، فيلجأ فيها الشاعر إلى توظيف التراث ورموزه ليتجنب سيطرة ذاته أو سيطرة المجتمع .

٥. الاستعراض والترف الثقافي ، و ليس هذا الدافع بالمستغرب بل إنني أرى فيه تفسيراً لكثير من النصوص المعاصرة التي يتم فيها استدعاء الرموز التراثية، و عندها يتحول الأمر لمجرد ترف ثقافي يمارس فيه الشاعر استعراضاً ثقافياً لإشباع رغبة في داخله تتمثل في إضفاء نوع من القوة و الفاعلية على النص الشعري .

و كثيراً ما تطالعنا الرموز التراثية في النص الشعري فنجهد أنفسنا في محاولة تفسير دلالات هذه الرموز - وهي و إن كانت دون شك ذات دلالة - إلا أننا عندما نعيد قراءة النص الشعري نجد الشاعر قد وظف هذا التراث لا لشيء ذي بال ، وإنما فقط لمجرد الاستعراض، أو على اعتبار هذا الفعل متطلب أسلوبى تستدعيه طبيعة الشعر المعاصر .

٦. الدافع الثقافي الخاص، و هو على النقيض من الدافع السابق، إذ إن المستوى الثقافي يتدخل هنا بشكل إيحائي ليفتح للشاعر أفقاً أرحب في توظيف الموروث، و في هذا يقول الشاعر عز الدين المناصرة: " إن لفظة أو جملة تراثية من مخزون الشاعر الثقافي قد توحى له بإبداع نص شعري و تفتح له أفقاً كان غائباً عنه، فتشكل هذه اللفظة التراثية مشيراً يجد الشاعر نفسه مندفعاً إلى التفاعل معه على شكل نص شعري، و قد تكون هذه اللفظة أو الجملة جزءاً من بيت شعر أو مثل أو خطبة أو غيرها " (١).

يمكن أن نقول إن هذه هي أبرز الدوافع التوظيفية التي انطلق منها الشاعر المعاصر و لا تعد و عملية التقسيم السابقة أن تكون من باب التنظيم مع ما أشرت له في بدء الحديث عن دوافع التوظيف من الاتصال و التقارب ، و لا يعني هذا عدم وجود دوافع أخرى تجاوزتها الدراسة نظراً لقلّة تأثيرها و خصوصيتها في بعض الأحيان، و زوال بعضها في أحيان أخرى .

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته مساء يوم الاثنين ٣٠ / ١٠ / ٢٠٠٦، عمان - الأردن.

المبحث الثالث: مصطلحات ودلالات التوظيف

لتحقيق أكبر قدر من الشمولية تحتاج الدراسة إلى استعراض أهم المصطلحات المستخدمة في الشعر المعاصر و أبرزها، و مقتصرة على تلك المصطلحات التي ترتبط بدلالات التوظيف و لدي دافع آخر في استعراض هذه المصطلحات هو أنها ستورد في الفصل الثاني من الدراسة و المتعلق بالجانب التوظيفي الفني و كذلك في بعض أبواب الفصل الثالث، و عليه فإني فضلت بيان المقصود بهذه المصطلحات بشكل مسبق كي لا أضطر إلى توضيحها عند ورودها في مواضعها القادمة.

وقد ترد بعض هذه المصطلحات بشكل مطرد و بعضها الآخر قد يرد على قلة، و مع ذلك فإن اختيار مصطلح دلالة التوظيف يتحكم به طبيعة النص و شكل التوظيف و آلياته و غير ذلك من القضايا الفنية، و من هذا المنطلق فإن أكثر المصطلحات ورودا سيكون الرمز، و يليه القناع و التناص و المفارقة، و الانزياح.

وأشير هنا إلى أن كثيرا من هذه المصطلحات موضع خلاف بين النقاد من حيث تحديد الدلالة الخاصة بكل منها، بل لا عجب إن كان كثير منها يتقارب إلى حد جواز استعمالها بشكل مترادف، و مع ذلك ستحاول الدراسة ما أمكن توظيف كل لفظة حسب الموضع الأنسب لها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الهدف من إيراد هذه المصطلحات هو توضيح اتجاه توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر و ليس إيراد النص لتوضيح دلالات المصطلح المستخدم.

التناص

وهو من المصطلحات الغربية التي نشأت وتطورت في منتصف القرن الماضي وتكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستوفسكي"، لكنه لم يستخدم لفظة التناص بهذا الصياغة و المدلول، بل استخدم مصطلح "الحوارية" للدلالة عليه، حتى جاءت "جوليا كريستيفا" في عام ١٩٦٦ و التقطت مفهوم الحوارية لدى "باختين" و طورته ليصبح التناص كما نعرفه.

لقد وضحت "كريستيفا" في أكثر من موضع مفهوم التناص و تحديدا في النصوص الشعرية، فقالت إنها: "نصوص تم صنعها عبر امتصاص، و في نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا. . . ، علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات و نفي متزامنين لنص بآخر"^(١).

و يقول ناقد آخر هو "ليون سومفيل": "كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، و يبدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم التناصية، و تقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل"^(٢)، و توالى المصطلحات و التعريفات عند كثير من النقاد أمثال رولان بارت في نظرية النص حيث وسع المفهوم و أوجد ما يسمى "النص الجامع"، ثم تناوله الناقد "جيرار جانيث"، و غيرهما الكثير.

و قد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية، و تعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستبدلوا بها: التضمين، و الاقتباس، و الاستشهاد، و العقد، و الاجتلاب، و الانتحال، و الإغارة، . . .^(٣) و لكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التناص مرادفا للسرقات و منهم طراد الكبيسي، و آخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عبد الملك مرتاض، و كذلك شكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: "إن التناص مفهوم جديد

١ كريستيفا، جوليا (١٩٩١). علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط ١، المغرب، دار نوبقال، ص ٧٩.

٢ سومفيل، ليون (١٩٩٦). التناصية، ترجمة وائل البركات، علامات ج ٢١، م ٦، ص ٢٣٣-٢٥٨.

٣ أورد ابن رشيق القيرواني تفصيلا واسعا للسرقات الأدبية و لديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣، ج ٢، ص ٢٨٠.

كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها^(١)، أما صلاح فضل فيقول: "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"^(٢).

الرمز

احتل الرمز في الشعر العربي الحديث و الدراسات النقدية المعاصرة مكانة متميزة ؛ ذلك أنه أصبح يشكل سمة أسلوبية لا غنى للشاعر المعاصر عنها في الغالب، وقد ارتبط الرمز إلى حد كبير بالصورة الفنية، وبالأخص بالاستعارة التصريحية، على ما بينهما من خلاف لا يعنينا الخوض في تفاصيله.

و الأصل في الرمز أن يكون "شيئاً حياً أو غير حي، أو أن يكون عاماً أو خاصاً، كما يمكن أن يكون محلياً أو إنسانياً، الذي يعنينا هنا هو الرموز الأدبية، وما لها من خصوصية دون أن تدعونا إلى إغفال الدلالة الحقيقية لها"^(٣).

و يعرف، محمد فتوح الرمز بأنه: "شيء حسي معبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين أحست بها مخيلة الرامز"^(٤)، ويقول نعيم اليافي: "الرمز الفني يمثل شخصية، أو كياناً يحمل شحنة عاطفية من نوع مقصود، ويراد به أن يثير في نفس المتلقي أو السامع حالة وجدانية معينة"^(٥)، وليس شرطاً أن يكون الرمز قد تم توظيفه مسبقاً أو لم يتم توظيفه حتى يتسنى للشاعر استخدامه، "فمن حق الشاعر أن يوظف أي موضوع، أو موقف، أو حادثة توظيفاً رمزياً وإن لم تكن وظفت من قبل مثل هذا التوظيف، وهذا ما يجعل الرمز يوصف بالقلب، وتعدد الجوانب وقابلية الانعكاس"^(٦).

أما أدونيس فيقول: "إن الرمز حين لا ينقلك بعيداً عن تخوم القصيدة، بعيداً عن نصها المباشر لا يكون رمزا، الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، وهو قبل كل شيء

١ ماضي، شكري عزيز (١٩٩٧). من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٧٢.

٢ فضل، صلاح (١٩٩٧). مناهج النقد المعاصر، ط ١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ص ١٥٤.

٣ أحمد، محمد فتوح (١٩٧٨). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٣.

٤ فتوح، المصدر نفسه، ص ٤.

٥ اليافي، نعيم (١٩٨٣). تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ٢٧٨.

٦ إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٩٩.

معنى خفي^(١)، وليس معنى توظيف الرموز في الشعر أن تكون رمزيا، ومن الممكن أن يتميز كل أدب بمجموعة من الرموز الخاصة ذات المعاني الشهيرة و الواسعة الانتشار، بينما الشاعر الرمزي هو ذلك الذي تكون له رموزه الخاصة التي تحتاج لمزيد من الجهد في تفسيرها ولا يتسع المقام للحديث أكثر عن الرمز أو الرمزية.

و ظهرت إشكاليات عديدة مرتبطة بالرمز في الشعر العربي المعاصر بعد أن غدا سمة أسلوبية لا مندوحة عنها للشاعر المعاصر في الغالب، أسهمت في تفاقم مشكلات التلقي و التأويل في الشعر العربي المعاصر و تأتت إشكاليات الرمز في الجوانب التالية:^(٢)

١. كثافة الرموز و احتشادها في النص. مما يؤدي إلى إجهاض دلالات الرمز بسبب المجاورة الرمزية، فيضيق الفضاء النصي. و لا يكاد الرمز يأخذ مداه حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفئ إضاءته و ينهي دوره^(٣).

٢. غرابة الرمز المستحضر. وهنا لا بد للشاعر أن يتخير الرموز ذات الحضور القوي في وجدان المتلقي، و تتشعب المسألة هنا إذا بدأ الحوار عما هو مطلوب من الشاعر، وما هو متوقع من المتلقي.

٣. انحراف الرمز التراثي عن دلالاته الأولى. و يرتبط هذا الإشكال بشدة انحراف الرمز عن دلالاته الأولى و مدى شهرته، ذلك أن الانحراف بالرمز أمر لا ضرر فيه إلا أن يتحول لانزياح حاد بدلالة الرمز يخرج عن المألوف و يؤدي لظهور إشكاليات في التلقي.

القناع

وهو مصطلح قديم في الفن المسرحي، و كان في الأصل قناعا يضعه الممثل على وجهه أثناء أدائه لشخصيات مختلفة، و دخل إلى عالم الشعر مع بدايات القرن الماضي مؤديا وظيفة جديدة تختلف عن تلك التي كان يؤديها الممثل المسرحي.

و كان التفات الشعراء العرب للقناع متقاربا زمنيا، و لعل أظهر تقنيات توظيف القناع في الشعر العربي ظهورا كانت على يد الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان شديد التأثر بالأدب

١ أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨). زمن الشعر، ط ٢، دار العودة، بيروت، ص ١٦.

٢ الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث و إشكاليات التأويل، مؤنة للبحوث و الدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢)، ص ٢٨٩ - ٤٢٨.

٣ الرواشدة، المصدر نفسه، ص ٤١٢.

الغربي، فيعرف القناع بأنه: " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته " (١).

و تزايدت أهمية القناع في الدراسات النقدية الحديثة، ذلك أن هذه التقنية تكاد تتحول إلى سمة أسلوبية عند بعض الشعراء، وأسلوبا تفرضه كثير من العوامل السياسية والاجتماعية و الذاتية التي تفرض على الشاعر قيودا تعبيرية تجنبه المباشرة و تدفعه للمراوغة و يتناسب عكسيا مع مستوى الحريات العامة، ولذلك يجب أن تكون الشخصية القناعية قادرة على حمل أبعاد التجربة المعاصرة بما تحمل من مقومات تاريخية تتناسب و الحالة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها.

و يعرف إحسان عباس القناع بأنه: " يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها و يشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسائل " (٢).

و يبين سامح الرواشدة في دراسة قيمة له مفهوم القناع على أنه " أداة فنية يعتمد فيها الشاعر إلى الحلول - التماهي - بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع و المتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجريتان - التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، و التجربة الخاصة بالشاعر - و يسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع دون أن تغطي إحداهما على الأخرى، أو تنزاح إحداهما انزياحا شبه نهائي للأخرى " (٣)

و مما سبق جاء الفرق بين القناع والرمز على الرغم من التقاطع و الاشتراك بينهما في الصفات والوظائف، و قد بين الرواشدة وغيره من النقاد الفرق بين الرمز والقناع، مما يجعلنا نقول إن الرمز مفهوم أوسع من القناع، الذي يكون فيه هذا الأخير نوعا من أنواع الرمز، فكل قناع رمز وليس كل رمز قناعا.

١ البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٢)، تجربتي الشعرية، بيروت، دار العودة، ص ٢٧.

٢ عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

٣ الرواشدة، سامح، (١٩٩٥)، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق، اريد، مطبعة كتعان، ص

المفارقة

من المصطلحات المعاصرة و الوافدة بمدلولها الغربي الواسع ، و كغيرها من المصطلحات دارت حولها نقاشات كثيرة و عديدة و لعل العقبة الرئيسة في طريق تعريف بسيط لها " أنها ليست بالظاهرة البسيطة " ^(١)، مع أن دلالة اللفظة شائعة بين الناس من خلال الأحاديث العادية حول المفارقات.

و قد عرف ميويك المفارقة بأنها " قول شيء بطريقة تستثير، لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات " ^(٢)، و في هذا الفلك دارت معظم التعريفات الغربية، و حتى النقاد العرب لم يكن في نظيرهم ما يختلف اختلافاً جوهرياً عن الدلالات الغربية للمصطلح.

تري نبيلة إبراهيم أنها: " الكلام الذي يقول شيئاً و يعني غيره، و رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الضد، أو الذي يحمل أكثر من معنى يعبر عنه " ^(٣). كما يرى ناصر شبانة: " أنها انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة، و غير مستقرة، و متعددة الدلالات " ^(٤).

و يحدد ميويك مجموعة من العناصر التي تحقق لنا المفارقة المثلى و أهمها ^(٥):

١. تضاد المخبر و المظهر: و يبدو كأن صاحبها يقول شيئاً لكنه في الحقيقة يقول شيئاً مختلفاً تماماً و هو ما يمكن التعبير عنه بوجود مستويين في التعبير الواحد: المستوى السطحي للكلام على نحو يعبر به، و المستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.

٢. العنصر الكوميدي أو السخرية: " لأن تضاد المفارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلماً و كوميدياً معاً "

٣. التجرد.

٤. العنصر الجمالي.

١ ميويك، دوجلاس كولن (١٩٨٧). موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط ٢، بغداد، دار المأمون ص ٣٩

٢ ميويك، المصدر نفسه، ص ١٧.

٣ إبراهيم، نبيلة (١٩٨٧). المفارقة، فصول، مجلد ٧ (عدد ٢-٤) القاهرة، ص ١٢١ - ١٤١.

٤ شبانة، ناصر (٢٠٠٢). المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٣٦.

٥ ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٣٩.

أما أنماط المفارقة فهي أنماط متعددة ويبقى تحديدها بدقة أمرا في غاية الصعوبة و يمكننا أن نذكر أبرز هذه الأنماط:

١. المفارقة اللفظية: وهي أكثر أنماط المفارقة شيوعا "إنها غلط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر" (١)، أي مدلول حرفي ظاهر مقابل مدلول سياقي خفي.

٢. مفارقة الموقف: وفيها تطور درامي وموقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل فيه ضحية ومراقب، ويمكن أن نسمي ذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية (٢).

٣. المفارقة الرومانسية: وفيها يقوم الكاتب بخلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم، وتخطيطه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب.

٤. السخرية: ويعدها ميويك نوعا من المفارقة مع وجود نظر فيها (٣)، وقد تعتبر أثرا من آثار المفارقة وليس نطا خاصة وأنها مرافقة لأغلب أنماط المفارقة.

الانزياح

وهو من أكثر المصطلحات غموضا وتداخلا وخلافا وتعددا في التسميات والترجمات، وهو واسع الدلالة يبدأ من الكون وينتهي بالأدب، وقد تجاوزت كثير من الدراسات هذا المفهوم و تفاوتت تفاوتاً كبيراً في تحديده، وعلينا أن ننبه إلى أن هذا المصطلح الغربي يعبر عنه بعض النقاد العرب بمصطلحات مختلفة كالانحراف والخرق والتجاوز وغيرها. . يقول أحمد ويس: "إن هناك مصطلحات تتجاوز الأربعين مصطلحا" (٤) تدور في فلك مفهوم الانزياح، ويرى أن الانحراف أكثر شيوعا من الانزياح.

ولعل جان كوهين من أكثر النقاد الذين اشتغلوا بظاهرة الانزياح، وخلاصة قوله: "إن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، . . ، و الانزياح المفرط يجعل منه - الشعر - كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة أي التواصل" (٥).

١ سليمان، خالد (١٩٩٩). المفارقة في الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق، ص ٦٨.

٢ سليمان، المصدر نفسه، ص ٧١.

٣ ميويك، المفارقة، ص ٨١.

٤ ويس، أحمد محمد (١٩٩٥). الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا ص ٢٣

٥ كوهن، جان (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط ١، دار تويقال، المغرب، ص ٦.

و يقول بسام قطوس: " هو يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى " (١).

ومهما تعددت المصطلحات و المفاهيم فإنها تكاد تجمع على دلالة عامة لمصطلح الانزياح و هي: انتهاك متعمد للعرف اللغوي، بابتعاد الكلام عن نسقه المألوف و هو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته، و يمكن بواسطته التعرف على الأسلوب الأدبي.

و هذا يدفعنا للتذكير بمستويات الكلام في الأسلوبية المعاصرة و هي:

١. المستوى العادي " المألوف " ، و هو ما يعني لغة التخاطب اليومي ذات الوظيفة الإبلاغية، و هي واضحة لا تحتاج للتفسير.

٢. المستوى الأدبي، و فيه تجاوز للاستعمال المألوف للغة، و مع ذلك يبقى محافظاً على التواصلية، و في هذا المستوى يكون الانزياح.

و هناك من حاول من الدارسين العرب أن يبحث عن جذور لهذه الظاهرة في الأدب العربي (٢) من خلال وجود ظواهر بلاغية عربية تقارب هذا المعنى لعل أشهرها ظاهرة العدول التي تحمل مسميات عديدة كالإتساع و التوسع ، و الاستعارة . . . ، و أياً كان الأمر فإنه من المؤكد أن الانزياح بمفهومه المعاصر من المصطلحات التي ارتبطت بالدراسات الالسانية و الأسلوبية الحديثة و تملك بونا شاسعاً و ورد في التراث العربي من ظواهر مقاربة.

١ قطوس، بسام (١٩٩٨). استراتيجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة و دار الكندي، اريد، ص ١٣٨.

٢ السد، نور الدين، (١٩٩٣) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ص ١٤٦.

المبحث الرابع: مستويات التوظيف

لا تنحصر مستويات التوظيف في نطاق التراث الجاهلي أو العربي فحسب، بل تشمل كل أشكال التوظيف التي يستخدمها الشاعر المعاصر في قصيدته، إلا أن ما يعنينا هنا هو التراث العربي بشكل عام، والجاهلي بشكل خاص، وتوزع أنماط التوظيف في مستويات ثلاثة ستحاول الدراسة الوقوف على أبرز ما يتصل بها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه المستويات لا تعني تصنيفاً للشعراء بأي حال من الأحوال، فكثير من الشعراء قد نجد له أعمالاً تنهادر بين مختلف مستويات التوظيف، وقد يصبح أحد المستويات سمة من سمات الشاعر النصية إذا كثرت ظهورها في أعماله الفنية، أو لعل البعض يطلق تسميات أخرى و تصانيف مغايرة و لكل رأي و طريقة و الباعث على اتخاذ هذه المستويات ما تمخض عنه استقراء النصوص الشعرية المعاصرة التي سبقت التكوين النهائي للبحث، و تاليا المستويات التي استقرت عليها أنظار الدراسة:

(١) مستوى التوظيف الإشاري.

(٢) مستوى التوظيف التركيبي.

(٣) مستوى التوظيف المحوري.

و قبل الشروع في بيان مستويات التوظيف ينبغي أن أشير إلى العناصر المكونة لأسلوب التوظيف و الواجب توافرها لإنتاج عملية التوظيف و يمكن إيجازها بما يأتي:

١. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة.

٢. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي و التجربة المعاصرة.

٣. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية و القدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي.

و تتعامل الدراسة مع هذه المستويات بشكل فني متسلسل، و يمكن من خلال المستوى الذي يتهدى النص فيه أن نحدد القدرة الفنية التي يمتلكها الشاعر في نصه، وهذا أمر نسبي يتفاوت من نص لآخر و من شاعر لآخر في الوقت ذاته.

(١) المستوى الإشاري

و يقصده: المستوى التوظيفي الذي يرد فيه المدلول أو الرمز التراثي على شكل إشارة عابرة ذات دلالة سطحية جافة أو محدودة الفاعلية. فالمراد هنا الشكل السطحي المبسط للتوظيف، وقد أطلقت إحدى الدراسات لفظة "الجزئي"^(١) على هذا النمط من مستويات التوظيف، و لا أظن أن مثل هذه التسمية موفقة في الدلالة على هذا المستوى التوظيفي، لأن ذلك يعني وجود أجزاء أخرى في التوظيف و بالتالي فإن وجود أكثر من جزء يقودنا إلى مستوى التوظيف التركيبي الذي سيأتي بيانه لاحقاً.

و الشاعر في هذا النمط "يحشر موضوعات مستمدة من التراث في شعره حشراً، و يرهق قصيدته بهذا التصوير التاريخي المباشر، . . دون أن يمنح طاقة فنية تبرز روعتها و أهميتها لحاضرنا"^(٢). فالشاعر يمثل هذا المستوى عندما يذكر الرمز التراثي جاهزاً في قالب شعري بسيط ذكرنا عارضاً عابراً في القصيدة دون شحنه بالدلالات الإيحائية العميقة ذات الطاقة الفاعلة^(٣).

١ أبو مراد، فتحي (٢٠٠٢). شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية. رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

٢ حداد، علي (١٩٨٦). أثر التراث في الشعر العراقي الحديث. بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص ١١٢.

٣ الكيلاني، إيمان (١٩٩٧). دراسة أسلوبية لشعربدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن. ص ١٥٠.

يعتبر هذا المستوى من أضعف مستويات التوظيف الفني في النص الشعري المعاصر، وكثيرا ما يقع فيه أصحاب النصوص الضعيفة من الشعراء المقلدين، وحتى الشعراء الكبار لا يسلمون من المرور بهذا المستوى، ولعل من أكبر العوامل المؤثرة في وصول الشاعر لهذا المستوى هو الضعف الفني، وسوء الأداء المفضي لحشد رموز دون الإلمام بالقدرات التي تحملها، إضافة لعدم الوعي أو نضوج التجربة الشعرية في داخل الشاعر فيأتي تعبيره سطحيا بسيطا، و مع ذلك فإنه من الممكن فنيا توظيف الرموز بالشكل السابق وبأسلوب يعبر في المجموع الكلي لتلك الرموز عن مضمون شعري متماسك البناء، ومحكم الصنعة، وعليه من الممكن أن نقسم مستوى التوظيف الإشاري إلى قسمين:

١ - مستوى التوظيف الإشاري المباشر، وهو ما سبق الحديث عنه من حشد سطحي للرموز وتوظيفها في النص توظيفا لا فاعلية فيه، بل إنها تسهم أحيانا في خلق الإشكاليات المتصلة بالغموض لدى المتلقي بفعل الجمود و التزاحم، يقول محمد منذر لطفي:

كشاعر عبس.. كمرو بن كلثوم
كابن الوليد.. يجوس القلاع.. يخيف الزمان
كالمعتصم ترجف الأرض تحت سنابكه الزاحفة
كفارس حطين يردي الغزاة
كيوسف يزأر في ميسلون. (١)

إن السطحية و المباشرة التي تعج بها القصيدة تعزى إلى الحشد المكثف و السطحي للرموز، و غياب الإيحاء الفني الذي يمكن أن يرتقي بالنص، فما الدلالة التي قدمها رمز كشاعر عبس أو عمرو بن كلثوم أو حتى الرموز الباقية التي أكتظ بها النص إلا دلالة محددة أجدها كادت تؤدي بالنص بدلا من النهوض به.

و مع ذلك فإننا لا ننكر أن الرموز السابقة تحمل في ذاتها دلالات عميقة و متعددة، وهي لا تحتاج إلى أكثر من إخراجها من القيود التي أحاطت بها جراء تزاحمها و اكتظاظها و استدعائها العام.

١ - لطفي، محمد منذر، (١٩٧٥)، حوار مع المهدي المتظر، ط ١، دمشق، دار الثقافة، ص ١٧.

٢- مستوى التوظيف الإشاري الإيحائي: و هو من أكثر الأساليب الشعرية الرمزية استخداما، و فيه يدرج الشاعر الرمز، و يحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية و القدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه.

و هذا يقودنا إلى الحديث عن أبرز أنواع الإشارات التي يستخدمها الشاعر في أساليب التوظيف التي يمكن ظهورها في كافة مستوياته التي منها تتكون سمة أسلوبية من أهم سمات الشعر المعاصر، وأبرزها:

١. الإشارة الاسمية: وفيها نجد الشاعر ينظر إلى الرمز الذي يوظفه مستفيدا من الدلالة المتعارف عليها لذلك الرمز، و يحاول أن يستفيد إشاريا من الدلالة التي يحملها، ولكنه رمز لا يكفي للنهوض بالنص، وليس شرطا أن يعيد توظيف ذلك الرمز بذات الدلالة فهو إما أن يعيد التجربة المعاصرة بخط مواز لدلالاتها، وإما أن يعيد التجربة و دلالتها باتجاه معاكس، ويتحكم في ذلك قدرة الشاعر الإبداعية، و حاجته التعبيرية، ومن أشهر أشكاله: أسماء الأعلام، و الأماكن، و الأيام الجاهلية، و الوقائع.

يقول عز الدين المناصرة في نص له بعنوان "حصار قرطاج":

لماذا إذا هذأت نجمة الحرب
تعطي الجوائز للهاربين؟!
يا امرأ القيس، احذر قميصك، قد سميوه،
و حاذر خيوط مؤامرة العنكبوت
إنها في قميصك، فانفد بجلدك،
رد الهدايا لأصحابها، لا تكن خائفا
لا تكن كومة من سكوت
لثلاث غوت، لثلاث غوت، لثلاث غوت.^(١)

لقد استطاع المناصرة في النص السابق أن يوظف رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس توظيفا حيا متفاعلا يتجاوز الملمح التاريخي، ليصل به إلى مستوى من التعبير قادر على أداء التجربة المعاصرة التي في نفس المناصرة و وجدانه.

١ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، حيزية، حصار قرطاج، م ٢، ص ٣٠٨.

ولكن يحدث " أحيانا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويتعسف في إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد، و نتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضا، و ليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الذاتي بهذه الملامح الفنية " (١).

٢. الإشارة بالصفة: وفي هذا المقام يستعير الشاعر صفة من صفات الموروث أو الرمز الذي يعبر عنه، كالترحال مثلا صفة للمجتمع الجاهلي، أو الكرم لحاتم الطائي وما شاكل ذلك، وربما لجأ الشاعر للأسلوب المضاد في توظيف هذه الصفات لتحقيق قدر من الانزياح الدلالي أو المفارقة، و منه نص لفدوى طوقان من هذا النمط في قصيدة لها بعنوان: (آهات أمام شبك التصاريح عند جسر النبي) تقول فيها:

حقدي رهيب، موغل في القرار
صخرة قلبي، و كبريت و قوارة نار
ألف " هند " تحت جلدي
جوع حقدي
فاغراه. . سوى أكبادهم لا
يشبع الجوع الذي استوطن جلدي
آه يا حقدي الرهيب المستثار (٢).

في هذا المقطع من القصيدة تستعير الشاعرة صفة من صفات الرمز المستدعى - الحقد و الكراهية - التي حملتها هند بنت عتبة على حمزة بن عبد المطلب و دفعتها لتدبير قتله و بقر بطنه، ثم كان أن لاكت جزءا من كبده لتشفى غليلها منه بعد أن قتل من قتل من أهلها في بدر و وجدت فدوى في داخلها وهي تنظر للمهانة التي لحقتها وهي تسعى للحصول على تصريح للدخول إلى وطنها حقا يوازي حقد هند في الجاهلية، و لا يشفي غليلها إلا أكباد الصهاينة الذين أذلوها و قتلوا من قتلوا من أهلها - أهل فلسطين - فاستحضرت التاريخ، و أسقطت عليه تجربتها المعاصرة، و ما هذه الإشارة إلا جزءا من أجزاء أخرى يحملها النص تؤدي مجتمعة تجربة الشاعرة المعاصرة.

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٢ طوقان، فدوى، (١٩٧٨)، ديوان فدوى طوقان، الليل والفرسان، ط ١، بيروت، دار العودة، ص ٥٣١.

ويُدرج مدوح عدوان مجموعة من الرموز الجاهلية التي اشتركت في صفة واحدة أراد الشاعر أن يخلعها على ذاته وهي الحزن والرثاء، فيقول:

إني أريد أن يكون معي شهيد من بلادي
كي أشارك إن تفاخرت المصائب
بين أسماء، وخنساء، وهند
حين ضاع الندب في حمى المزاد
جيش و أوسمة و قتلى
ما الذي نشكو...؟!^(١).

في هذا المقطع من النص يستدعي الشاعر عدة رموز تراثية، أولها: (أسماء) ويمكن أن نوّولها تأويلاً مباشراً على أنها أسماء بنت أبي بكر و مصيبتها في أبنائها تناقلتها كثير من كتب التاريخ، ويمكن أن نوّولها تأويلاً غير مباشر باعتبارها أسماء بنت ربيعة التغلبيّة أخت كليب الملك الذي قتله جساس فأصابها من الحزن عليه ما لا يوصف، و ثانيها: (الخنساء) وهي الشاعرة المخضرمة ذات المراثي المشهورة في أخويها صخر ومعاوية، و ثالثها: (هند)، وهي هند بنت عتبة، زوج أبي سفيان، ويجمعها بمن سبق من الرموز فقد الأبناء والأخوة والحزن الشديد، و قد رأى الشاعر في اتحاد الصفة الجامعة بين تلك الرموز معادلاً للحالة المعاصرة - شدة الحزن و الألم - التي يريد الشاعر التعبير عنها.

٣- الإشارة بالحدث، أي أن يستحضر الشاعر موقفاً تراثياً مشابهاً لموقف الشاعر المعاصر ويسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة، كاستعارة موقف الصعاليك من المجتمع أو موقف امرئ القيس حين بلغه خبر مقتل أبيه، أو غير ذلك وله أمثلة كثيرة سيرد تفصيلها في الفصل التالي، ومثاله موقف امرئ القيس بن حجر عندما وصله خبر مقتل أبيه، يقول عز الدين المناصرة على لسانه في قصيدة "المقهى الرمادي"^(٢):

١ عدوان، مدوح (١٩٩٢)، أبداً إلى المنافي، ط ١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٦٤.

٢ المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، المقهى الرمادي، ص ٦٢.

ها هنا أَدفن رأسي
في رماد من حطب
في كؤوس الشاي حمراء و خضراء
وفي لون الخطب
ها هنا أَدفن رأسي
و أقول اليوم خمر.. وغدا.. يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
ف وراء الثأر منا خطباء
و وراء الثأر منا حكماء

و مع أن ردة الفعل اختلفت ما بين موقف امرئ القيس قديما و موقفه حديثا إلا أن الشاعر استطاع أن يخلق من خلال التباين في المواقف قدرا من المفارقة اللاذعة تعريضا بالموقف العربي من الثأر لاحتلال فلسطين، و الثأر لشهداء الأمة، فالصورة القديمة كانت بترك اللهو و السعي وراء الثأر، أما الصورة الجديدة فتتمثل في اللهو الدائم و شرب الخمر اليوم و غدا، و السعي وراء الثأر بالخطب و التنظير، و هذا تعريض موفق بالموقف العربي المعاصر.

٤. الإشارة النصية: و فيها يقوم الشاعر المعاصر بتوظيف النص التراثي في نصه المعاصر، و هذا باب واسع ستفرد له الدراسة حقه من التوضيح في الفصل الثالث، مع التنبيه إلى أنه بحاجة إلى سعة اطلاع و خبرة من قبل الشاعر المعاصر، و قد يؤدي إلى إشكاليات سيتم بيانها لاحقا، و مثاله استحضار الشاعر عز الدين المناصرة موقف الشاعر الجاهلي امرئ القيس كما في نص بعنوان " قفا.. نبك " في تناص أولي واضح و مكشوف مع مطلع المعلقة الشهيرة:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل^(٨)
يقول المناصرة:

يا ساكنا سقط اللوى
قد ضاع رسم المنزل
بين الدخول فحومل

١ امرؤ القيس، الديوان، (د. ت). تحقيق: محمد أبو الفضل، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ص ٨.

مقيم هنا أشرب الخمر في حانة
قرب " رأس المجيمر " كل مساء
هنا يتعب اليوم في سقفاها
تستريح ثعالبها من ثمول الرخاء^(١)

ويتناص ممدوح عدوان مع الشاعر عنتره في بيت أخريبدو فيه التأثر أكبر من حيث توظيف النص الجاهلي مع توظيف المضمون، يقول عدوان:

كان يدري أن هذي الأرض
مما وجدت من ملك الأطيان فيها.
من بيع التراب فيها.
لا تلاقي غيره في الساح إذ يقوى على الأرض الصراع
" تعيره في السلم يا ابن زبيبة
و عند اصطدام الخيل يا ابن الأكارم
أقبلت تطلبه الحرب فما شأها^(٢)

وهو يرمز بعنتره إلى المواطن العربي الذي يعيش دائما في الظل و الذل، لا تعرف قيمته عند أصحاب السلطة و السيادة إلا حين تقع الشدائد فيتذكرونه و يعلنون من قدره، و يعلقون عليه الآمال، و قد وجد الشاعر في سيرة عنتره ما يتوافق مع رؤيته التي يعبر عنها فلم يكتف بالرمز، بل وظف النص الجاهلي و اتكأ عليه، و ذلك في قول عنتره:

ينادوني في السلم يا ابن زبيبة و عند صدام الخيل يا ابن الأطياب^(٣)

و هذا يسوقنا إلى نص الشاعر أمل دنقل الذي يوظف فيه شخصية الشاعر عنتره و بذات الدلالة التي وظفها نص عدوان، دلالة الإنسان المهمش في حالة السلم و الراحة و الأمان، الذي يستدعى عند الحروب و الشدائد و يطلب منه التضحية، و أظن أن ممدوح عدوان قد أطلع على

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ج ١، ص ٩٠-١٠.

٢ عدوان، ممدوح (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، ديوان الدماء تدق النواقد، مجلد ١، بيروت، دار العودة، ص ٧٢.

٣ ديوان عنتره العبسي، (١٩٩٢)، شرح يوسف عيد، ط ١، دار الجيل بيروت، ص ١٧٠.

نص دنقل الذي جاء مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧ و تحديدا بتاريخ ١٣ / ٦ من العام ذاته، فتأثر بأسلوبه التوظيفي وقام بتكرار ذات الرمز في تجربة خاصة، يقول دنقل على لسان عنترة:

قيل لي "أخرس" فخرست، وعميت، واثمتت بالخصيان
ظلت في عبيد (عيس) أحرس القطعان
أجتز صوفها، أرد نوقها، أنام في حظائر النسيان
طعامي الكسرة، والماء، وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة، و الرماة، و الفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شان
أنا الذي أقصيت عن مجلس الفتیان
أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة^(١)

إن أسلوب التوظيف الذي استخدمه أمل دنقل جاء ناضجا أكثر، و مقدار الوعي بالدلالات الخاصة لهذا الرمز أوسع، فاستطاع رمز عنترة أن يحتل مكانا أوسع في نص أمل دنقل و هو ما سيتم بيانه في المستوى التالي.

٢) المستوى التركيبي

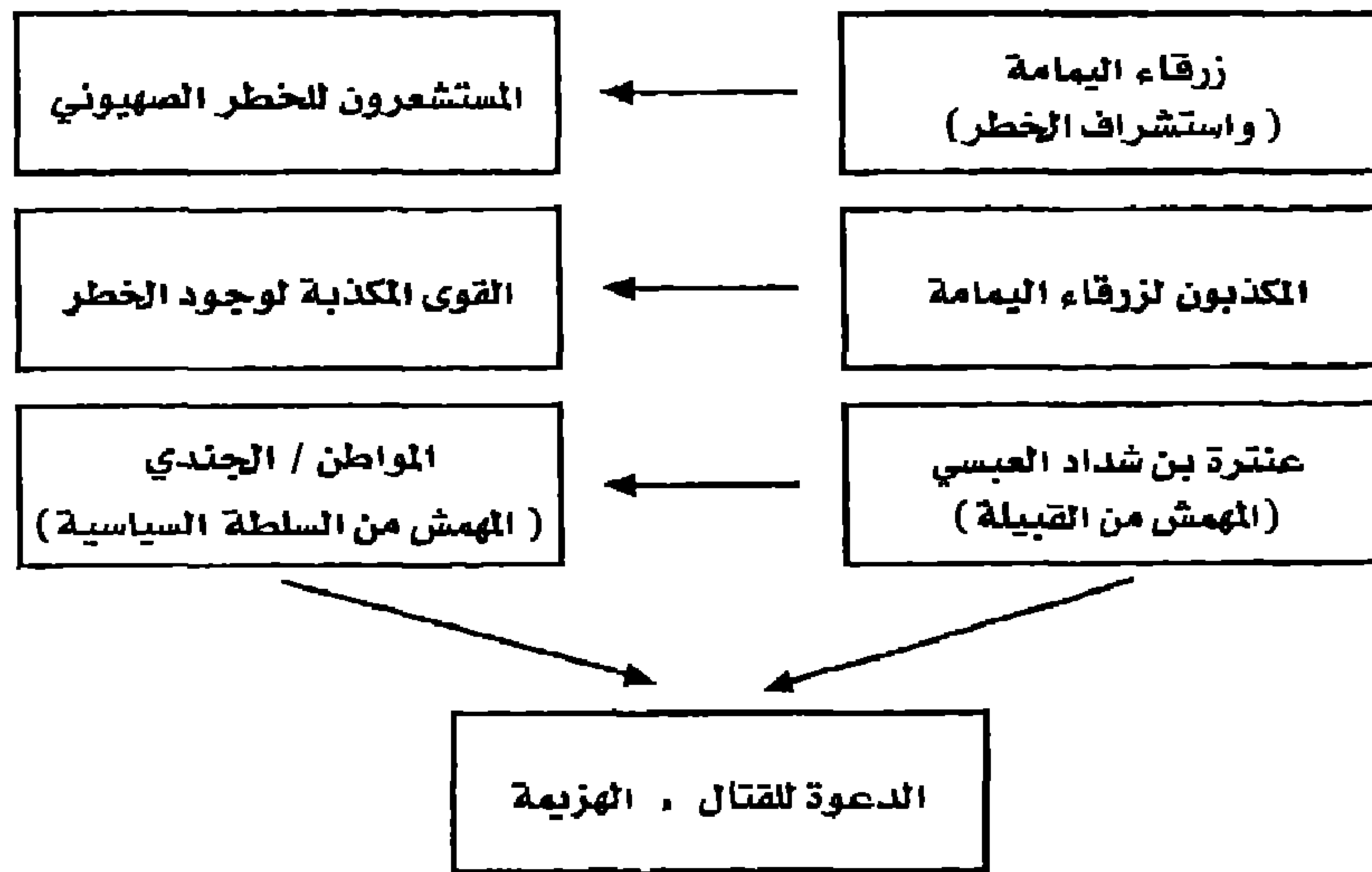
و هو المستوى الذي تتحد فيه مجموعة من الدلالات التراثية الموحية لتركب مجتمعة بنية نصية متكاملة، فالشاعر في هذا المستوى " قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية - أو عنصرا في صورة - من الصور الشعرية في القصيدة، و قد يوظفها لتكون معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية"^(٢) و يكون قد وصل مستوى فنيا متقدما يمكنه من أن يختار عددا من الجزئيات التي يقوم بتركيبها في نسق فني منتظم لتشكل لوحة متكاملة معبرة عن التجربة الشعرية الناضجة التي في داخل الشاعر.

١ دنقل، أمل (١٩٨٦). الأعمال الشعرية الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مكتبة مدبولي، ص ١٦٤ و ما بعدها.

٢ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

و في هذا النمط لا يمكن التقليل من شأن أي جزء يتم توظيفه في النص لأن ذلك النص لا يقوم في الاصل إلا من تكاتف تلك الأجزاء، وهنا لابد للشاعر أن يحسن اختيار الروافد التراثية القادرة على حمل أعباء التجربة حيث تتحد هذه الجزئيات بشكل يتم فيه تبادل الخصائص و المميزات دون أن يطغى إحداها على الأخرى إلا بالقدر الذي يحقق تفاعلا حيويًا، وهنا المحك الذي تتميز به التجارب الإبداعية الجادة من المحاولات التقليدية الهشة، و يكثر في مثل هذا المستوى استخدام الأسلوب الحوارى بين الأجزاء المكونة للنص، و " الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر في صورة أو رمز كثيرا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة إيحائه " (١).

و يمكننا أن نتبين مثل هذا المستوى من خلال القصيدة المشهورة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر أمل دنقل حيث أن الشهرة التي تحملها القصيدة و الدراسات التي تناولتها تجعلني بغنى عن إعادة استنطاق القوة الفنية التي ترخر بها إلا بمقدار ما يحتاج إليه توضيح هذا المستوى من مستويات التوظيف و يمكننا أن نلمح فيها العناصر التركيبية التالية:



ف نجد أن النص مركب من الجزئيات التالية: (زرقاء اليمامة / عنتر بن شداد) و كل رمز تم توظيفه لا يقوم أو يعمل إلا مع الجزء الآخر ف شخصية عنتر لا يمكن أن نقصها عن النص ولا يمكن أن نكتفي بها للنهوض بنص ناضج، وهكذا جاء تركيب الجزئيات السابقة ليحقق نصا ناضجا و معبرا بأسلوب حي متكامل فاللوحة الأولى تم تركيبها من أسطورة زرقاء اليمامة المشهورة

١ عشري زايد، . توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٠٢-٢٢١.

من جهة ومن حالة التهميش التي عاشها عنتره في القبيلة من جهة ثانية، ثم الدعوة إلى الفداء والقتال، يقول الشاعر على لسان عنتره مخاطباً زرقاء اليمامة و ملخصاً واقع الهزيمة التي حلت عام ١٩٦٧^(١):

أيتها العرافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات اليائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار
قلت لهم عن مسيرة الأشجار...
فاستضحكوا من وهمك الثثار
و حين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا
و التمسوا النجاة والفرار..

إن هذا التركيب الثنائي لعنتره و زرقاء اليمامة قد أخصب التجربة الشعرية و رفدها بإيحاءات تراثية واعية وجعل منها عملاً ناضجاً متكاملًا و شاهداً على قدرة الشاعر على الإبداع بهذا الأسلوب الفني المعاصر، وقد استطاع الرمز المستحضر أن يعبر عن الحالة المعاصرة دون تخبط أو قلق، و من هنا أصبح كل منهما جزءاً أساسياً في النص، فعنتره الذي يعيش القمع و يمارس ضده التسلط الفكري، سيضطر للدفاع عن تلك القوى التي تعامله بعبودية، و هو حال المواطن / الجندي الرافض للاستعلاء و التهميش الذي يمارس ضده على الرغم من أنه توقع الخطر تماماً كما توقعته زرقاء اليمامة، لكن الاستخفاف به حال دون الإنصات له مما قاد إلى القتال ثم الهزيمة.

(٣) المستوى المحوري

وفي هذا المستوى يلجأ الشاعر إلى استحضار مدلول تراثي لتوظيفه في نصه الشعري حيث يكون المحور المركزي الذي ينهض بالنص كاملاً، فيقوم الشاعر بإسقاط أبعاد تجربته و ملامحها كاملة على هذا المدلول، ولعل أكثر ما يستدعيه الشاعر في هذا النمط من التوظيف رموز الشخصيات التراثية الفاعلة، " وقد يوظفها - و لعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأنضجها - عنواناً رمزياً عاماً على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري كما فعل الشاعر خليل

١ دنقل، أمل (١٩٨٦) الأعمال الشعرية الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مكتبة مدبولي، ص ١٦٠ و ما بعدها.

حاوي مثلاً مع شخصية "السندباد" التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها^(١).

و يحاول الشاعر هنا أن يختار الشخصية الأكثر قدرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة، دون أن يسمح للتجربة التراثية أو التجربة المعاصرة أن تغطي إحداها على الأخرى، فيعتمد الشاعر إلى التحدث باسم هذه الشخصية أو ربما يتحدث إليها بضمير المخاطب أو قد ينوع حسب ما تتطلبه الرؤيا الشعرية في النص، وهذا النمط من التوظيف هو ما يعرف بالقناع.

و يمكننا أن نرصد أنواعاً من المستويات المحورية يمكن توضيحها على النحو التالي:

١ - المستوى المحوري النصي (القناع)، وهو من الأساليب الشعرية المشهورة و الشائعة لدى الشعراء المعاصرين، بيد أنها تقنية على مستوى عال من الفنية بحاجة لمجموعة من المهارات و القدرات العالية و الوعي التام بقدرة الرمز المستدعى على حمل أبعاد التجربة، تجنباً للوقوع في المزالق التي تحيط بالقناع الشعري، وفيه نرى الشخصية المستدعاة حاضرة في كامل أبعاد القصيدة، و لا نكاد نلمح غيرها من الشخصيات إلا ما جاء كشخصية ثانوية داعمة، و تبدأ القصيدة المعاصرة بها و تنتهي بها. و يكثر هذا المستوى في الشعر المعاصر حتى غداً باباً يفرد بالدراسات و البحوث، و أمثلته في الشعر العربي المعاصر لا تكاد تحصى، و ستناوله الدراسة في فصل تالٍ بشيء من التوضيح.

و منه توظيف عبد الرحيم عمر لشخصية المرقش الأكبر قناعاً في النص الذي أسماه "المرقش في أيامه الأخيرة" و منه قوله:

يا لأحزان المرقش

ها هو اليوم الذي ما عاد فيه قرن طعن أو نزال
أو دهاء

و على المفترق الدامي

عواء الذئاب، و الغدر، و وجه الفارس

الكابي الذليل

١ - عشري زايد. توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٠٢-٢٢١.

حائرين التباكي والبكاء
حلوة حتى متاهات البراري
حين تستطيع أن تبصر منجي لعليل
غير أنا... أه يا ذل المرقش
أمن الهجرة في الحب
و من إشراقة العشق على دنياك
تغدو العودة الغزلاء
أو دم الهذلي البديل.^(١)

لقد استخدم الشاعر شخصية المرقش قناعاً ليعبر فيه عن الحالة التي يمر بها الفرسان في فلسطين، خصوصاً النهاية التي حلت بفعل المواقف العربية السلبية في القتال و السعي وراء استرداد الأرض المغتصبة، الأمر الذي أجبر الكثيرين على اليأس من قدرة المقاومة في ذلك السبيل. و يلجأ الشاعر إلى الحديث بصيغة الغائب عن تلك الشخصية مسقطاً عليها الرؤيا التي يسعى لبيانها، و لا نجد في النص سوى شخصية المرقش حاضرة بتجربتها الخاصة.

٢. المستوى المحوري المرحلي، و هنا نرى أن الرمز القناعي الذي يستدعيه الشاعر أطول عمراً من الشخصية المستدعاة في النمط السابق، ذلك أن النمط المقصود هنا يرافق الشاعر في أكثر من نص، ويعبر به الشاعر عن تجارب متعددة، و قد يفرد الشاعر ديواناً كاملاً لشخصية معينة، مما يعطي هذه الشخصية شهرة، و خصوصية لصاحبها.

و نذكر على سبيل المثال لا الحصر شخصية امرئ القيس عند الشاعر عز الدين المناصرة، ذلك أن من يقرأ ديوانه "يا عنب الخليل" يجد أن تلك الشخصية ترددت في أكثر من نص من نصوص الديوان كقصيدة "قنانبك" و قصيدة "المقهى الرمادي" و المقطع الطويل "تظاهرة من قصيدة" أضاعوني"، و في دواوين أخرى كقصيدة "امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل"، و "حصار قرطاج"، حتى إن المناصرة صدر بعض طبعات الديوان باقتباسات من أقوال امرئ القيس شعراً ونثر، ونجد أن "شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها و إحياءاتها على كل قصائد الديوان - عنب الخليل - حيث تصلح هذه الشخصية عنواناً لتجربة الشاعر في هذا الديوان"^(٢).

١ عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩). الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني الرحيل السابع، عمان، منشورات مكتبة عمان، ص ٣٨١-٣٨٣.

٢ زايد، علي عشري، (١٩٩٨). قراءات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ص ٩١-٩٢.

وكثيراً ما نجد الشخصية ترافق الشاعر في نصوصه خلال مرحلة معينة يعيشها كمرحلة السجن، أو المرض، أو النفي، وغيرها، وتنتهي هذه الشخصيات بتبدل المرحلة أو انتهائها، ولعل في شخصية سيف بن ذي يزن مثلاً على هذا المستوى من التوظيف عند الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، حيث أن شخصية ابن يزن قد رافقت الشاعر ما يقارب عقداً من الزمان عبرت عن مرحلة خاضها الشاعر ثم توقفت فاعليتها الأولى، وديوان "مجنون عبس" لمحمد القيسي الذي يحتوي على خمسين نشيداً يعبر الشاعر فيها عن رؤياه المعاصرة من خلال شخصية عنتره العبسي، وكذلك عند النظر في ديوان "طرفة في مدار السرطان" للشاعر علي الجندي، فالديوان كاملاً يعبر عن مرحلة معينة من حياة الشاعر ألا وهي مرحلة مرضه، فهو وجد في شخصية طرفة معادلاً للوضع الذي مر به عندما أصابه مرض السرطان ويشير في مقدمة الديوان لذلك فيقول: "نختلف في كثير من صفاتنا، فقد مات هو يافعا، وما أزال أهرم. . . إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا معا عرضة للانتهيار في أي لحظة، وأن "السرطان" يقرض حياتنا أبداً"^(١)، ولا حاجة بي للمزيد من التوضيح بما يتعلق بسميائية العنوان الذي اختاره الجندي للديوان، يقول الجندي من نص "كان يا مكان":

"إنني أعرف أنني صرت وحدي.
إنني أفردت أفراد البعير
صرت كالمجذوم في أهلي
فمن دنيائي.. غوري"^(٢)

إن الديوان السابق الذكر يعبر عن الحالة النفسية التي مرّ الشاعر بها أثناء صراعه مع مرض السرطان، وفيه تفكر في الحياة والموت وجدلية الصراع والمحبة، ومعنى السعادة، وأفكار فلسفية استعان الشاعر بشخصية طرفة ليعبر بها عن تلك المرحلة.

و يتبين لنا عبر المستويات السابقة للتوظيف أن الشاعر المعاصر يجد نفسه يسلك مسارين في المستويات السابقة، أولهما: التوظيف الطردي، وثانيهما: التوظيف العكسي ولا يحتاج كل منهما إلى كثير تفصيل، وسأخذ مثلاً على كلا المسارين شخصية امرئ القيس.

١ الجندي، علي (١٩٧٥). طرفة في مدار السرطان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٥.

٢ الجندي، المصدر نفسه، ص ١٥.

• المسار الطردي، وهو الاتجاه الموازي لحقيقة الدلالة الرمزية، بمعنى "التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردياً مع الدلالة التراثية" ^(١). كتوظيف عنترة رمزاً للبطولة، والسموأل رمزاً للوفاء، وحاتم الطائي رمزاً للكرم، وهكذا.

لقد استعار الشاعر عز الدين المناصرة شخصية الملك الضليل ووظفها توظيفاً ينسجم مع الرؤيا العصرية الخاصة به فغدا الملك الضليل هو المناصرة نفسه فاستعار أبعاداً من تجربته الخاصة "اللامبالاة واللهو والضياع والتشرد والفجيرة والبكاء والوتر والسعي وراء الثأر واليأس والهزيمة فالمناصرة هو الفتى اللاهي...، وهو الإنسان الضائع الشريد في المدن والبلاد، وهو الفلسطيني الموتر الذي نشأ فوجد وطنه مسلوباً وعاش وهو يحمل مأساته وآثاره، وهو الإنسان المفجوع الذي رثى وطنه أحر الرثاء، وهو أخيراً اليأس المهزوم الذي خذلته المدن والقبائل والقياصرة، فانكفاً على أحزانه، وقد تشابهت في عينيه الطرق والمسالك وتشابكت" ^(٢)، يقول المناصرة في قصيدة "قفانبك" معبراً عن الإحساس بالغربة والتشرد وضياع الوطن على لسان امرئ القيس ^(٣):

ضاع ملكي
في ذرى راس المجير
ضاع ملكي وأنا في بلاد الروم
أهذي، أمشي، أتدعثر
من ترى منكم يغيث الملك
يا صخر يغوث
أرسل الموت لكوخ الندماء
ضيعوني... ومضوا في دربهم
يشربون الخمر في هذا المساء
قرب غنجات الإماء

١ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٠٣

٢ زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٢.

٣ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، با عتب الخليل، ص ١٣.

ولا يختلف موقف المناصرة عن موقف الملك الضليل المعاصر بعد نبأ مقتل أبيه الذي ضيعه صغيراً و حمله دمه كبيراً، فقرر أن يتخلى عن حياة اللهو لينطلق بعدها سعيًا وراء ثأر أبيه، فيقول:

سأشرب حتى ولو كانت الكأس مرة
فمن أجل غزلان وجرة
غداً أدخل الحرب أول مرة
رحلت و حملتي عبء هذا النبا
رحلت و حملتي عبء هذا الفراق
رحلت و حملتي عبء أرض تريد العناق
رحلت و حملتي يا أبي ما يطاق،
و ما لا يطاق...^(١)

ثم يستعير من الملك الضليل موقفه من الطواف بالقبائل و طلب العون منها في مساعدته على الأخذ بثأر أبيه من بني أسد و ما لاقى من الخذلان ليعبر عن الموقف العربي من الأخذ بثأر وطن الشاعر فلسطين فيقول:

عرجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث
الكل أقسم أن ينام
قدم على قدم و مثلك لا ينام

.....

يا هذه المدن السفية، إنني الولد السفية
لو كنت أعرف أن نارك دون زيت
لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج
ما أتيت

أنت التي خليتني قمراً طريداً دون بيت
يا هذه المدن السفية عندك الخبر اليقين
إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

١ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ص ١٢.

و ترفعوا بالصمت في هذا البلد
و أنا أريد بني أسد
قتلوا أبي و استأسدوا،
ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر و السيوف^(١).

ثم يتذكر الشاعر الغربية التي يعيشها الفلسطيني الذي أصبح بعيداً عن وطنه، فاستحضر الغربية التي لاقاها الملك الضليل في رحلة البحث عن الثار و التنقل بين القبائل والملوك طلباً للعون فيضمن بيتين من شعر امرئ القيس في تجربته الخاصة، وهذا الأسلوب سنقف عنده مفصلاً في الفصل الثالث من الدراسة، يقول:

ضاع ملكي
أكلتني الغربية السوداء يا قبر عسيب
جارتني، إنا غريبان بوادي الغرباء
نبعث الشعر و نحمي أنقرة
أيها الوادي الحصب^(٢)

و لا يترك المناصرة شيئاً من تفاصيل سيرة امرئ القيس إلا ويوظفه، حتى يصل إلى حادثة مقتله بالحلة المسمومة التي أهداها إليه ملك الروم كما تذكر بعض كتب الأخبار، لكن امرأ القيس في نص المناصرة لم يميت بعد بل إن هناك من يحذره من الموت، و هو يريد أن يطلق تحذيراً من النهاية القادمة للملوك المهزومين و العرب المتقاعسين من قبل بلاد الروم و يقصد بهم المستعمرين و الصهاينة المحتلين فيقول:

يا أيها المهزوم
ياسيد الشعر
قلنا . تخون الروم
في ثوبك المسموم
و أنت لا تدري
وربما تدري^(٣)

١ المصدر نفسه، ص ١٧٤-١٧٥.

٢ المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، يا عنب الخليل، ص ١٤.

٣ المصدر نفسه، ص ١٥.

و هكذا نجد أن امرأ القيس حاضر في النص السابق بسيرته، وشعره، ونثره و كل ما يحمل من تفاصيل، استثمرها الشاعر و وظفها توظيفا مطابقا لما كانت عليه لكنه لم يقف عند المادة التاريخية، بل تجاوزها و أعطاهم ملامح المعاصرة التي تؤرق أبعادها الشاعر المعاصر فكانت الحياة تعج في النص من البداية حتى النهاية.

• **المسار العكسي،** و فيه توظيف الموروث للتعبير عن معان تناقض المدلول التراثي الحقيقي بهدف خلق نوع من الانزياح الدلالي أو المفارقة، وفي مثل هذا المسار لا بد من امتلاك الشاعر القدرة على خلق مثل هذا النوع من المفارقات، وهذا باب يتسع القول فيه و يقصر عنه هدف الدراسة.

و على خلاف مسار التوظيف الذي اتبعه المناصرة نجد الشاعر محمود درويش يوظف شخصية امرئ القيس في " يوميات جرح فلسطيني " توظيفا عكسيا يناقض الصورة التي استقرت في الأذهان لتلك الشخصية، ولا يقوم الشاعر بهذا القلب إلا بوعي تام لأبعاد العمل الذي يقوم به، و رغبة في خلق حالة درامية خاصة و نوعا من المفارقة التي تعمق المفهوم الذي يسعى الشاعر للتعبير عنه.

يعمد محمود درويش في قصيدته إلى تناول بعض السمات التاريخية المعروفة لشخصية امرئ القيس، لكنه يوردها لتحقيق المخالفة لها و بالقدر الذي يعمق من حضورها فهو مثلا ينفي عن نفسه صفات الترف و الملك و ما شاكلها من اللهو و العبث الذي كان عليه امرؤ القيس؛ ليعبر عن الحياة التي يحيها الشاعر فيقول^(١):

ليس لي قصر، و ما عرش أبي
غير فأس خشبية
لا أغني مثلما غنيت تحت الكواكب
للخيول العربية
و تنادينني تعال..

١ درويش، محمود، (١٩٦٩)، يوميات جرح فلسطيني، امرؤ القيس، بيروت دار العودة، ص ٥٩ - ٦٤.

نلاحظ أن درويش ينفي أن يكون فيه شيء من هذه الشخصية، حتى إنه يرفض أن يقول شعرا في وصف الخيل كما هو مشهور عن امرئ القيس، بل حتى إن الوقوف على الأطلال يختلف تماما عند درويش عن الوقوف عند امرئ القيس، يقول درويش:

لا تسليني كيف يضحي الكوخ قصرا
و نعيم حين يهدم..

ويستمر في المخالفة و الرفض حتى في طلب المعونة من الآخرين على الثأر، فيقول:
يا أميري نحن لا نطلب من أفق سوانا
مطرا يروي ثرانا

بل ينتهي به الأمر إنه يرفض مقولته الشهيرة "اليوم خمر وغدا أمر" فيقول:
يومنا خمر و ندم.. و غدا الخمر ندم
و غدا الرد سام.

لقد استطاع درويش من خلال هذا التوظيف المعاكس لشخصية الملك الضليل أن يتواصل مع الزمن، ويعبر من خلال الرفض المتنامي لكل أبعاد تجربة امرئ القيس الاجتماعية و السياسية عن حالة إنسانية تتمثل في رفض الشاعر واقعه الاجتماعي، و السياسي، فكانت حالة المقارنة المقرونة بالرفض الأسلوب الأمثل، ولعل في النص ما يطابق بعض الجوانب التي تشكل الرؤيا الخاصة للشاعر المعاصر، فسكت عنها، و أقرها.

وهكذا يتبين لنا أن الشاعر المبدع هو القادر على توجيه دفقة المسار التوظيفي للتجربة التي يريد التعبير عنها فإما أن يوازي خط سير شخصياته، وإما أن يخالف، وحتى لو جمع بين التوافق و المخالفة فلا بد أن يطغى أحدهما على الآخر، فيكون الاتجاه التوظيفي للمسار الاظهر تأثيرا.

الفصل الثاني

الجانب التوقيفي الفني

- ١- توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر
- ٢- توظيف الدلالات الجاهلية
- ٣- توظيف السيرة والأيام الجاهلية
- ٤- توظيف الأساطير الجاهلية

الفصل الثاني

الجانب التوقيفي الفني

١ - توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر

لم يكن التفات الشاعر العربي المعاصر إلى إمكانية الانتفاع بالموروث - أيًا كان مسبب هذا الملحظ - في العمل الإبداعي الشعري أمرًا كافيًا لاعتباره قادرًا على تحقيق أسلوب فني متكامل في إطار المفهوم الفني الدقيق لتوظيف الموروث في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن المعرفة الضمنية المتمثلة في الإدراك و الوعي بالإمكانات التوظيفية تختلف تمامًا عن التجريد الصريح المتمثل في صورة عمل فني متكامل عبر هذه التقنية.

إن توظيف الموروث في الشعر المعاصر لا يكون بالاستحضار المجرد لحشد من الرموز و الدوال التراثية بهيئة مفرغة منقطعة عن أصولها و ملابساتها، فلا يكفي في عملية التوظيف التراثي أن نذكر مثلاً رمز النابغة، أو تأبط شراً، أو البسوس ذكرًا سطحيًا خالياً من الإيحاء و التواصل و الوعي التام بكامل أبعاد الرمز التراثي الدلالية، لأن البون شاسع بين الذكر المجرد لأمريء القيس كشاعر جاهلي، و الذكر الواعي المتمثل في استحضار كافة الدلالات و الأبعاد التي يمكن من خلالها إقامة تقاطعات فعالة بين التجربة التاريخية و التجربة المعاصرة، وعليه فإن الرمز التراثي لا يكون مجرد لفظة تاريخية، بل جزءاً من التراث يكون في استدعائه استدعاءً لصفحات ممتدة من سياق هذا التراث.

ولم يعد خافيا بعد ذلك أن ثقافة الشاعر المعاصر، وإطلاعه على المنجزات و المدونات التراثية تعدّ أمرا مطلق الأهمية، و عاملا مهما من عوامل نجاح عملية توظيف الموروث - أيا كان شكله - في الشعر العربي المعاصر، كان الهدف الأكبر من هذه الدراسة هو استعراض عام للموروث الجاهلي الذي وجد فيه الشاعر مندوحة له ليمتاح روائع التجارب التراثية دون ادّعاء لشمولية النظر، و يتراءى بعد تكرار النظر في النماذج التي استقرّتها الدراسة أنه يمكن أن نحدد أبرز ملامح الموروث الجاهلي و أشكاله التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه في الجوانب التالية:

• رموز الشخصيات الجاهلية المختلفة، و لا يمكن - بشكل نسبي - حصرها في نطاق تنظيمي محدد، إذ إن منها شعراء المعلقات، و شعراء القبائل، و الصعاليك، والفرسان، و الحكماء، التي منها ما قد يجتمع في دلالات مشتركة، أو قد يفرق في أخرى، وبيان ذلك آتٍ.

• الدلالات الجاهلية، و تختلف عن الرموز الجاهلية السابقة بأنها تحتاج من الشاعر لسعة اطلاع، للوقوف على دلالتها الدقيقة، وتشمل مختلف الأدوات و المتعلقات الجاهلية كتلك الدوال الاجتماعية المرتبطة بالقبيلة، و نظامها، أو أسماء الأماكن المرتبطة بالحوادث و المجتمع الجاهلي بشكل عام، أو تلك الدوال الدينية المتصلة بالأصنام، و الآلهة، و المعبودات، و ما والاه، أو البيئية المتمثلة في الصحراء و ما ارتبط بها من قفار و ترحال و قسوة.

• السير و أيام العرب في الجاهلية، التي تشكل جزءا من ثقافة المجتمع الجاهلي، و يمكن أن نسوق بعضها ضمن الشخصيات الجاهلية، إلا أنها تحمل من الخصوصية ما يؤهلها للاستقلال بمبحث منفرد، نظرا لأهمية هذه السير و مكانة الوقائع و الحروب في تحديد القيمة الحقيقية لمعنى الوجود عند عرب الجاهلية.

• الأساطير الجاهلية التي كانت تشكل جزءا لا يمكن تجاهله من فكر العصر الجاهلي، و هو حال كثير من الشعوب و الأمم غير العربية، ومع أن كثيرا من هذه الأساطير غاب و انتهى إلا أن الدلالات التي كانت تحملها مازالت تجد من ينظر فيها، و ليس أدل على ذلك من حكايات الغول، و العراف، على سبيل المثال.

و تبقى آلية التعامل مع رموز الموروث الجاهلي من أظهر العقبات التي تواجه الدارس، ذلك أن البحث عن محاور و أطر مشتركة تصلح لتقسيم هيكلي تدرج تحته رموز التراث أمر في

غاية الصعوبة، وقد استشعر هذا الأمر بعض الدارسين الذين سبق لهم التصدي لثل هذا النمط من الدراسات، ولعل أقربها شكلاً ومضموناً لهذه الدراسة ما ورد في دراسة للدكتور خالد الكركي^(١) الذي حاول تقسيم ما رصده من رموز تراثية وفق المحاور التالية:

- البحث عن المدينة الغائبة /، إرم.
- العلاقة بالقبيلة / المجتمع، الصعاليك، عنترة، دريد بن الصمة.
- البحث عن نصير خارجي، امرؤ القيس، سيف بن ذي يزن.
- الثار، المهلهل بن ربيعة، الهامة.
- الحيرة واستشراق الآفاق، زرقاء اليمامة، طرفة، العراف.
- رموز أخرى، عبقر، شياطين الشعر، ورقة بن نوفل، الهذيلي صاحب المرقش الأكبر، ربيعة بن مكرم، عبد يغوث الحارثي، البراق، أعشى قيس.

ثم يردف: "إن جعل البحث على صورة هذه المحاور لا يعني أن كل رمز من هذه لا يحمل إلا دلالة واحدة، فامرؤ القيس يحمل أيضاً صورة اليأس والثار والضياع، غير أن أبرز جوانب حضوره كان فكرة التماس النصير لحل قضيته في الوطن، وهي ثار أبيه"^(٢).

و أما علي عشري زايد فيقول: إنه "حاول تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من المصادر و تدفعه إلى الامتاحت منه"^(٣). وقام بتصنيف المصادر التراثية إلى ستة مصادر تراثية هي: الموروث الديني، و الموروث الصوفي، و الموروث التاريخي، و الموروث الأدبي، و الموروث الفلكلوري، و الموروث الأسطوري، و أضاف: "على أن هذه المصادر في الحقيقة ليست دائماً بهذا التمايز و الانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله"^(٤).

إن نظرة متأملة متأنية في النصوص الشعرية المعاصرة التي استخدم مبدعوها تقنية توظيف الموروث الجاهلي تجعل المرء يقرُّ بالتشابك و التمازج الذي يجعل من محاولة وضع محاور

١ الكركي، خالد. (١٩٨٩)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط ١، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد، عمان، وهي في الأصل بحثان نشر في مجلة دراسات، الأول بعنوان: الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث، والثاني: رموز الرفض والثورة في الشعر العربي الحديث.

٢ الكركي، خالد. (١٩٨٩)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٥.

٣ عشري زايد، علي. استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٧٣.

٤ زايد، المصدر نفسه، ص ٧٣.

محددة تندرج تحتها تلك الرموز ما يشبه المغامرة غير المأمونة العواقب، بل إن الرمز الواحد يختلف دلاليًا من نص إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، الأمر الذي يجعله في ذاته يحتمل محاور متعددة، وهذا ما دفع الدراسة إلى استقراء محاور وأطر تشكل انعكاسًا عامًا لمضمون الدراسة، وتعمق الارتباط بها، فانتهدت إلى المحاور التي شكلت عناوين المباحث المكونة لمادة هذا الفصل، إضافة لمحاور أخرى ذات ارتباط فرعي عام حسب المبحث الذي تنتمي إليه كما سيرد لاحقًا، وعلى الرغم من محاولة السعي لتحقيق استقلالية خاصة تميز كل محور عن المحاور الأخرى، إلا أن هناك مقدارًا لا يخفى من التشابك والتداخل لا مناص منه يعود لوجود ذلك القدر من التشابه والاشتراك الذي يفرض نفسه في بعض الرموز والمحاور.

المبحث الأول: توظيف الشخصيات الجاهلية في الشعر العربي المعاصر

يتطلب هذا المحور من محاور توظيف الموروث الجاهلي الإحاطة بأمور تبلور في: معرفة الشخصية معرفة عقلية مجردة، و معرفة أشهر دلالتها التراثية، و الوعي بمختلف أبعاد تقنية توظيفها، و لا يخفى على المتأمل أن الارتباط وثيق بين الشخصية و دلالتها بنحو يمكن معه تناولها بشكل مستقل عن تقنية التوظيف، دون إغفال لقيمة هذه التقنية والتي ستفرد لها الدراسة فصلا مستقلا يبحث في آليات توظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر، "وتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية - الحقيقية - للشخصية، و الدلالة المعاصرة - المجازية - لها، ويتفاوت الشعراء في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدالتين حيث تطنى إحداهما على الأخرى، والشاعر المجيد هو الذي يلتقط الملامح و السمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي ينوطها الشاعر بها حيث تستطيع حمل هذه الأبعاد و الإيحاء بها دون تعسف " (١)، إلا أن هناك عنصرا آخر يفرض نفسه على دراسة هذه الشخصيات يتمثل في كثرة الدلالة المشتركة و المفردة التي يمكن تأويلها و إضافتها على هذه الشخصيات.

هذا الأمر شكل دافعا لاستعراض الشخصيات الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه بشكل عام، و استخراج دلالاتها الخاصة من خلال التجارب المفردة " فقد صادف شعراؤنا في تراثهم - بمصادره المتعددة - كثيرا من الشخصيات التي عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم " (٢)، و لعله من الممكن التعامل مع الشخصيات الموظفة ضمن المحاور الجاهلية التالية:

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١(١)، ص ٢٠٢-٢٢١.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٠٢-٢٢١.

- أصحاب العلاقات.
- الشعراء الصعاليك.
- الشعراء الفرسان وغيرهم.
- النساء.

و لا تدعي هذه الدراسة أن من أهدافها الإحاطة بكل ما جاء من رموز تندرج تحت المحاور السابقة، وهذه نظرة سريعة لبعض هذه الشخصيات التي تتردد - نسبيا - أكثر من غيرها، تاركا التوسع في النظر و التحليل النصي للفصل الأخير من هذه الدراسة و بالمقدار الذي يناسبها.

أصحاب العلاقات

و تاليا بعضا منهم حسب كثرة توظيفهم في النصوص المعاصرة التي تشملها حدود الدراسة بشكل تقريبي، مع نماذج موجزة لاستدعائهم في الشعر العربي المعاصر و توظيفهم رمزيا وشعريا فيه.

• امرؤ القيس

لم تحظ شخصية جاهلية بالناية و الاهتمام كتلك التي طالت الشاعر الجاهلي امرؤ القيس ابن حُجر - الملك الضليل -، ولم تقتصر هذه العناية على أشعاره، بل طالت سيرة حياته بمراحلها المختلفة والمتعددة، و وجد الشاعر المعاصر في شخصيته رمزا قادرا على التعبير و حمل أجزاء مشابهة لتجربته المعاصرة، فتعددت الدلالات و الرموز، وثار النقاش و الجدل حول الحكم على هذه الشخصية، فتجاذب الشعراء الرمز ما بين شخصية العايب اللاهي، و الماجن الضليل، و بين المكلم الموتور و الناذر نفسه للثأر، و لعل ثراء هذا الرمز و تعدد جوانبه الدلالية لم يكن كافيا ليجعل منه " ما يمكن أن نسميه (نموذجا رمزيا تراثيا) كشخصية الحلاج من التراث الصوفي، و شخصية صلاح الدين الأيوبي من التراث التاريخي، و شخصية المتنبي من التراث الأدبي، و شخصية السندباد من التراث الأسطوري الفولكلوري، حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعرائنا المعاصرين حيث يندر أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده " (١).

و في ديوان الشعر العربي المعاصر عدد كبير من النصوص و الدواوين التي استعارت شخصية امرؤ القيس - شعرا و حياة - أشهرها على الأغلب التوظيف المتعدد لها في نصوص

١ عشري زايد، علي، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، (١)١، ص ٢٠٢-٢٢١.

الشاعر عز الدين المناصرة التي حظيت باهتمام عدد كبير من النقاد و الدارسين تناولوا هذه النصوص بنظرة متأملة تكشف عن جوانب الجمال و الوعي الفني لدى الشاعر بالإمكانيات المتاحة من خلال هذه الشخصية، نذكر منها دراسة علي عشري زايد لديوان " ياعنّب الخليل" في كتابه " قراءة في شعرنا المعاصر"، وخالد الكركي في كتابه " الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث"، و عبد الله رضوان في كتابه " ديوان امرؤ القيس الكنعاني"، و غيرها الكثير، و ستولي الدراسة بعض تلك النصوص شيئاً من العناية و النظر في الفصل الثالث الذي يتناول الحديث عن آليات التوظيف.

و لعل في نص الشاعر المصري الدكتور محمد أحمد العزب " معلقة جديدة لامرئ قيس جديد" مثالا على استدعاء امرئ القيس عبر معلقته الشهيرة، و يستطيع الناظر في المعلقة أن يتبين الحد الكبير الذي بلغه العزب في التوظيف، يقول:

... قفانبك.. ؛ حتى نبيل الثرى، / و نرحل..
في ذكريات المكان.. ؛ إلى اللامكان
بسقط الضياع على الأرض.. ؛ في الحد
بين خيام الخليل / و غرناطة الأمس / و القدس،
لم يعف رسم الخيانات.. ؛ من الزمن المستباح الرديء المدان
ترى بعرا الجهل / فوق الشفاه، / و تحت الطيالس
حدا لغز الخيال، / و حدا للذّ البيان.
وقفا علي صحابي بها، / يقولون: / لا تبك فوق الطلول،
و قد عرفوا / أن دمعي / يصير على جسد الأرض
جرحا كبيرا / و يقلق في كل جرح محاذ.. / أمان الأمان!

.....

كدأبك.. / من أم صابر : يغفو على رثيها العذاب
و يصحو على مقتلها حنان الحنان
و جارتها أم ياسين / تأتي الأمومة للعار أو للهوان
إذا قامتا / في الزمن وراء
تضوع ثارا نبلا نبلا.. سهيل العنان
قفاضت دموع القصائد بحرا.. / يقفيه بالغضب الشاطئان

.....

ألا رب يوم.. / (بدارة يونيو)
و لاسيما يوم موت اليمام / و عض البنان
لبست التخلي قميصا / و عاينت كيف يصير الرجال - النساء
و كيف تصير الحدود - الإماء
و كيف تصير الرؤوس - الدنان
و يوم عقرت التراب الحميم / و راوغت فيه اقتحام الطعان
فضل العذارى يدافعن / و رغم انكسار الخصور
رغم انكفاء السماء على الأرض / حتى استوى السهم و الناهدان

.....

و يوم دخلت على الوطن (الحدر)، / خدر النقائص
و الغزل المحوي القصد / صرت رطان الرطان
و ماك الغيظ بنا.. / في الشروح - البغايا، / و تنهما معا
في حواشي متون الدخان
و قلت لكل المآسي : / أو مثلك بلوى طرقت
فألهيتها عن حضانة غيري، / و ناحت على طللي نجمتان

.....

و ليل ، كموج الهزائم / أرخى علي سدولا، سدولا
وراوغت الصفتان
فقلت: / ألا أيها الليل أنى بصبح / وما الصبح (عفوا) بأمثل منك
فأردف قنا / و ناء مهانا مهان!
فيالك من ليل فقد طويل / كأن التجوم / بأمراس حزن
إلى صم يأس / تشير إلى القدس
و القدس تنحل في (أورشليم)
ويكي الأذان / ويكي الأذان / ويكي الأذان
.....

وقد أغتدي / و المغول يجوسون في رثي / بقيد الأوابد
وغد الجنان
مكر / مفر / يكر / أقر / و يقبل / أدبر
يلتحم النسرو البط / وقتا . ركيكا . ركيكا .
و يقرأ (توراة فتح جديد) ، و نقرأ نحن

تواشيع محو كيان الكيان^(١)

لقد كانت المعلقة الجاهلية حاضرة كاملة في وجدان الشاعر المعاصر، فلم يترك مكانا، أو اسما، أو حدثا، أو فعلا وَرَدَ في معلقة امرئ القيس إلا و نجد الشاعر المعاصر قد تنبه إليه و استخدمه بشكل ناضج بعد أن استطاع أن يسقط عليها أبعاد تجربته الشعرية، عبر توظيف واع لعشرات أبيات المعلقة، توظيفا فنيا يضيق المقام عن تحليله ؛ لحاجته لوقفه مطولة مع نص طويل نسبيا.

• عنتره بن شداد العبسي

لا تقل شخصية الفارس الجاهلي عنتره بن شداد تميزا في الحضور و التوظيف عن شخصية الملك الضليل، وهذا ما يدقني لترجيع النظر فيها في المبحث الذي يُعنى بتوظيف السَّير الجاهلية في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن سيرة عنتره الفارس التي تناقلها الرواة و السَّمار كادت أن

١ العزب، محمد أحمد (١٩٩٥)، الأعمال الشعرية الكاملة، فوق سلاسل أكتيني، ط١، مصر، ص ٢٤١-٢٤٧

تحول هذه الشخصية إلى رمز أسطوري، ونجده في هذا المقام رمزا متناميا واسع الدلالة و الإيحاء، و متعدد الصور من نص لآخر و من شاعر لآخر، فهو: البطل المخلص المنقذ، و هو: العبد المظلوم و فارس الحرية، و هو: " المقاتل من أجل الدخول في قبيلة " (١)، و هو: البطل العاشق، حتى إن بعض الشعراء وظفه توظيفا مضادا لحقيقته على أنه رمز للفساد و الاستبداد و العربي الضعيف المتخلف (٢)، و من الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية الشاعر ممدوح عدوان في نص له بعنوان " قصيدة ينقصها شهيد " يقول فيه:

ما غادر الشعراء في بيروت من متردم
و قصيدتي لم تكتمل
ما زال ينقصني شهيد
ما زال نصف القول محتقنا
و يحرق بي فمي
ما زال باب الجرح مفتوحا
و هذي الأرض لم تشرب دمي (٣)

نجد الشاعر في النص السابق يتكئ على صورة عنتره و معلقته فاستعار منه قوله:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
و لقد شفى نفسي و أذهب سقمها قيل الفوارس و يك عنتر أقدم (٤)

و نرى شخصية عنتره بكل تفاصيلها و أخبارها تمتد على طول ديوان الشاعر محمد القيسي الموسوم " مجنون عبس " لتشكل محورا مرحليا عاما، إلا أن عنتره البطل الذي يخوض الصعاب و يقتحم الأهوال و يقارع الأبطال نراه ينتهي نهاية مغامرة تماما عن تلك التي انتهى لها عنتره بن شداد في الموروث، يقول القيسي على لسان عنتره في رسالة لمحبوبته:

أخبروها أنه الآن بلا سيف أو رماح
و أخبروها

١ الكركي، المصدر نفسه، ص ٥٤.

٢ انظر: صورة عنتره في نصوص نزار قباني، و التي تشير الدراسة إلى بعض جوانبها في مواضع من الفصل الثالث.

٣ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى النافي، ط ١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٥٨.

٤ ديوان عنتره العبسي، (١٩٩٢)، شرح: يوسف عيد، ط ١، دار الجيل، بيروت، ص ١٣ و ما بعدها.

عن جوادي الذي نحروا
ووزعوا أطرافه على القبائل
وأخبروها عني
عن فتى عبس،
كيف مالت به أخيرا
الأرصفة والأغاني.
كيف تنقر عينيه ضعاف الطيور
وتشرب من صدره
لقالق النسيان^(١).

إن الألم الذي يتكاثف فوق صدر الفلسطيني جراء القتل و النفي و إحساس الضياع و التشرّد، يجعل من المنطقي أن يصل التحول إلى صورة عنتره، الذي ما هو عند القيسي إلا الفلسطيني المستضعف و المطالب بدور البطولة و التضحية، و الفلسطيني الذي يعيش اغترابا كبيرا، و يحلم بنصر يخرج من رحم الهزيمة، لذا يمكن أن نجد مبررا للصورة التالية التي يقول فيها القيسي:

أفاق عنتره إذن بعد صباح الغارة
ورأى أن الأشياء سواسية،
وقد أخذت نكهة واحدة
فسحب على وتر الأضلاع،
و غنى،
كيف دكت و سويت
ثم صفت
على طبق من رمل و فوضى
حيث شباك على عتبة
أو ينتصب باب بأبهة و خيلاء
أمام انحناء قوس^(٢)

١ القيسي، محمد، (١٩٩١)، مجنون عبس، ط ١، منشورات وزارة الثقافة، الأردن-عمان، مطابع الدستور التجارية، ص ٦٤-٦٥.

٢ القيسي. مجنون عبس، مصدر سابق، ص ١٠٧-١٠٨.

إن محاولة عقد مقابلة بين عنترة في الموروث الجاهلي وعنترة المعاصر تكشف عن حقائق كثيرة تُبرز حالة التردّي والإخفاق والضعف المزوج بالآلم التي يعيشها البطل في واقعنا المرير.

طرفه بن العبد

وجد الشاعر المعاصر في شخصية الشاعر والفارس الجاهلي طرفه بن العبد رغم حياته القصيرة، وأحداثها القليلة، رافداً تراثياً قادراً على حمل جزء كبير من تجربته المعاصرة بعد أن اكتشف تقاطعات كبيرة بينه وبينها، فتوقف عندها واستدعاها - حياة وشعرا -، وشكل منها رمزا ودلالات متعددة، فقرأها محورا مرحليا عند علي الجندي - كما سبق بيانه في الفصل الأول - الذي انتفع من موقف القبيلة والأقارب من طرفه والمتمثل في الرفض والإفراد، في الوقت الذي يرى خالد الكركي في طرفه رمزا للحيرة واستشراف المستقبل، وأزمته تكاد تكون وجودية، فهو "لم يتحول إلى رفض الجماعة، بل ارتد نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة والظلم، وتراجع نحو العبث والإسراف" (١)، يقول علي الجندي في قصيدة "طرفه في مدار السرطان":

إلى خدرك يا خولة أمضي جائعا

طالباً بعض الحنان

حالماً أن التقي دفئك الموعود بالراحة

أو "تقصير يوم الدجن" أو

نسيان يوم الحرب

أيام تمرست بذاتي والطعان

وإذا قالوا جهاراً: "من فتى؟

خلت أنا..."

لكنني اليوم جبان

عرفت أوردتي طعم الهوان..." (٢)

١ الكركي الرموز التراثية، مصدر سابق، ص ١١٢.

٢ الجندي، طرفه في مدار السرطان، ص ٣٥.

و في النص الذي أخذ منه هذا الجزء أمثلة متعددة على توظيف معلقة طرفة، كذلك الجمل الشعرية الموضوعة بين علامتي التنصيص، حيث استعارها الشاعر من بعض أبيات طرفة بن العبد التي يقول فيها:

إذا القسوم قالوا من فتى خلت أني عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
وتقصير يسوم الدجن والدجن معجب يهكنة تحت الحباء المعمد^(١)

و يظهر التحول البطولي ضعفا وهوانا صريحا عند الجندي مقارنة بطرفة في الموروث الجاهلي تماما كالتغيير الذي رايناه عند عنترة المعاصر و للسبب ذاته، ويستمر الشاعر في توظيف الشخصية التراثية فيعمد إلى استعارة موقف الشعور بالاعتراب في الأهل و القبيلة المفضي للانغماس في شرب الخمر و إدراك الملذات حتى نبذته العشيرة، يقول:

"إنني أعرف أني صرت وحدي.
إنني أفردت أفراد البعير
صرت كالمجذوم في أهلي
فمن دنياي.. غوري"^(٢)

في تناص صريح مع قول طرفة:

فما زال تشراي الخمر و لذتي و بيعي و إنفاقي طريقي و متلدي
إلى أن تخامتني العشيرة كلها و أفردت أفراد البعير المعبد^(٣)

و يستمر الشاعر المعاصر في الإفادة من شخصية طرفة و تحديدا في الجزء الذي يتحدث فيه عن الإحساس بالآلم والظلم الواقع من الأهل و ذوي القربى الذي أغرى كثيرا من الشعراء لاستعارته توظيفا، كما في نص سابق لمدوح عدوان يقول فيه:

و الأسر أرحم من تجبر أهلنا
— إذلال ذي القربى أشد مضاضة —
و القتل حيثما أهوى
لكي لا نشتهي عيشا مع الأعداء
صرنا نشتهي موتا على أيديهم^(٤)

١ ديوان طرفة، ص ٤٧. و انظر: التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين، ط ١، ص ٧٨ وما بعدها.

٢ الجندي، المصدر السابق، ص ١٥.

٣ ديوان طرفة، ص ٤٣. التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين، ط ١، ص ٧٨ وما بعدها.

٤ عدوان، مدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى النافي، ط ١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٥٨.

و يلتقي في نصه السابق مع البيت الذي يقول فيه طرفة:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند^(١)

عمرو بن كلثوم

يُعتبر عمرو بن كلثوم رمزا تراثيا هاما من رموز بث الحماسة و الإقدام لدى الشعراء المعاصرين، و رأى كثير منهم فيه رمزا للعربي الحرّ الراض للإهانة و الإذلال، و في الوقت ذاته صوتا للتعبير عن القوة و الشدة، و هو كغيره من أصحاب المعلقة حاضر في وجدان الشاعر المعاصر بحياته وشعره، فمن حياته: موقفه البطولي الراض للنيل منه و إهنته كما حاول عمرو بن هند في الخبر المشهور فقام عليه و قتله، و أما شعره فقد كان مصدرا خصبا للشاعر المعاصر للانتفاع به في التجربة المعاصرة من خلال اقتباس المضامين و المعاني المشتركة التي وجدت في معلقته كتلك التي يقول فيها:

ألا هي بصحنك فاصبحينا و لا تبقي خمور الأندرينا
أباهند فلا تعجل علينا و أنظرنا نخبرك اليقينا
بأننا نورد الرايات بيضا و نصدرهن حمرا قدروينا
و نشرب إن وردن الماء صفوا و يشرب غيرنا كدرا و طينا
ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا
إذا بلغ الفطلم لنا وليد تخسر لسه الجبابر ساجديننا
لنا الدنيا ومن أضحى عليها و نبطش حين نبطش قادرينا^(٢)

و ممن استدعى عمرو بن كلثوم في نصوصه المعاصرة الشاعر أحمد دحبور في " حكاية الولد الفلسطيني " حين عبّر عن الرقص المطلق لواقع التخاذل و الانهزام و تحوله نحو الثورة و الغضب لتحقيق العزة و الحرية، فقال:

١ ديوان طرفة بن العبد، ص ٤٩. التبريزي، شرح القصائد العشر، نخ: محمد محي الدين، ط ١، ص ٧٨ و ما بعدها.
٢ القرشي، جمهرة أشعار العرب، ج ١، ص ٢٨٧-٤١٥. التبريزي، شرح القصائد العشر، نخ: محمد محي الدين، ط ١، ص ٢٨٤ و ما بعدها.

أنا العربي الفلسطيني
أقول وقد بدلت لساني العاري بلحم الرد
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد..
صرفنا منذ هل الضوء ثوب المهد
و القمنا وحوش الغاب مما تبت الصحراء
رجالا لحمهم مَرَّ و رملا عاصف الأنواء..^(١)

ومن استدعى هذه الشخصية بشكل واسع الشاعر المعاصر حيدر محمود في نص له عنوانه "نشيد الغضب" استمد عنوانه و مضمونه من الدلالات الثورية و الأفعال البطولية التي تزخر بها معلقة عمرو بن كلثوم و بيانه آتٍ في الفصل التالي من الدراسة.

زهير بن أبي سلمى

أكثر الشاعر المعاصر من توظيف شخصية زهير بن أبي سلمى عبر الاستدعاء الصريح والمباشر لأشعاره وحكمه التي جذبت إليها أنظار الشعراء، و وجدوا في تجربته الحياتية، ونظرة المتأمل للكون مصدرا هاما من مصادر التجربة الشعرية المعاصرة، وهذه النظرة نجدها عند سميح القاسم الذي التقط أفكار زهير عن الحياة والموت و أسقط عليها بعدا عصريا يناسبه، يقول:

" رأيت المايا. . .
وما كان أعشى سوايا"
لصوص وراء لصوص
يجيئون بالأدمع السينمائية
اختصري الوقت
صحراء
هذي أكاليل وردهم الاصطناعي
فوق قبور بنيك..^(٢)

١ دحبور، الديوان، حكاية الولد الفلسطيني، ص ٢٠١.

٢ القاسم، في سرية الصحراء، ص ١٠٥.

و نرى في النص السابق أن الشاعر سميح القاسم يستدعي زهير بن أبي سلمى بشكل تناصي عبر استحضار بيت شهير من معلقته الذي يقول فيه:

رَأَيْتَ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشْوَاءَ مِنْ تَصَبٍّ مَتَّهِ وَ مَنْ تُخَطِّي يَعمَّرُ فِيهِمُرم^(١)

الأعشى

وجد الأعشى كغيره من أصحاب المعلقات من يستدعيه، و يقف يبكي بين يديه و يشكو الضعف و المهانة و التحولات التي تعيشها الأمة، عبر رصد توظيفي يبين " كيف تهاوت القبيلة، و تهدم حوضها، و أن علوج العجم قد داست الذؤابة، و الأمير و الشيوخ غافلون "^(٢)، و هذه المعاني نجدها حاضرة في نص للشاعر حبيب صادق بعنوان " بكائية لأعشى قيس "، يقول فيه:

رحى الخمر فاستقرت في العروق الحمية
تهدم حوض القبيلة، داس الذؤابة منها
علوج العجم
و لم يتخ ساعد، فالسلاح كثير و لكنه
قابع في الخوابي الجليلد
و خيل بكر فما تنفك تطحنها
جنود كسرى بذى قار و تندثر
حتى تولت..
فصار الشعر مرثية
تبكي على أعشى قيس و هو ينتحر^(٣)

إن الانعكاس الحاد في الحقائق و الصور التراثية خلق نوعاً من المفارقة التي نجحت في تعرية صورة الواقع الأليم، و مكنت الشاعر المعاصر من الوقوف على سلبات عصره، كما ساعدت الصورة المغايرة للشخصيات الجاهلية المستدعاة عبر التحولات التي خلعتها الشاعر المعاصر على حياتها و شعرها في إيصال الفكرة المعاصرة بتقنية عالية.

١ التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ١٢٧ و ما بعدها. و الجمهرة ١: ٢٩٦.

٢ الكركي. الرموز التراثية، مصدر سابق، ص ١٢٤.

٣ صادق، حبيب (١٩٧٣)، في زمن القهر و الغضب، دار العودة، بيروت، ص ٣٧-٣٨.

و بعد، فهذه جملة من أصحاب المعلقة الذين وظفهم الشاعر المعاصر في نصوصه، بأشكال توظيفية متعددة يأتي بيانها لاحقاً، ومع ذلك فإن هناك أسماء أخرى، كلبيد، والنابعة، نالت حظاً أقل من التوظيف والاستدعاء، وقد نجد لها حاضرة عند شعراء عرب خارج حدود الدراسة المكانية.

الصعاليك

افتتن كثير من الشعراء المعاصرين بظاهرة الصعلكة و بشخصيات الصعاليك الجاهليين، وأكثروا من استدعائها بشكل جماعي معتبرين الصعاليك ككل رمزا واحداً، أو بشكل منفرد ضمن أشهر أعلام الصعلكة في ذلك الزمان، و وجد الشاعر المعاصر في الصعاليك رمزا قادرا على حمل البعد الاجتماعي من تجربته، فكان الصعلوك رمزا للرفض الاجتماعي سواء رفض ما يسود هذا المجتمع من قيم ومبادئ، أو الخروج عليه واعتباره رمزا للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السيئة و التفاضل الطبقي المجحف بين أبناء المجتمع الواحد، أو حتى رمزا للتشرد والضياع.

و تعددت الدلالات والإيحاءات التي انتفع بها الشاعر المعاصر من هذه الشخصيات وفقاً لرؤيته الخاصة، مكثراً من استدعاء الشنفرى، وعروة بن الورد، وتابط شرا، وغيرهم، وتاليا بعض نماذج ذاك التوظيف.

الشنفرى

لقد حقق صاحب لامية العرب حضوراً و تميزاً لا يقل شأنًا عن حضور لاميته، و تناقلت الكتب حياته وأخباره بشكل كاد أن يتحول معه إلى بطل أسطوري، و أغرت تجربة الشنفرى الشعرية و الاجتماعية كثيراً من الشعراء لاستدعائه وتوظيفه، ولعل أوسع الدلالات التي حملها رمز الشنفرى يتمثل في فكرة الثأر والانتقام، ولا غرابة بعد الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت تسود الوطن العربي في منتصف القرن الماضي و المترامنة مع الثورة الشعرية المعاصرة.

و من أشهر النصوص الشعرية - على كثرتها - استدعاء وتوظيف الشخصية الشنفرى ذلك النص الذي أبدعه سميح القاسم و الموسوم بـ "انتقام الشنفرى"، وهو نص طويل تلقاه كثير من النقاد بالبحث، وقدّم له الشاعر بحديث خاص عن هذه الشخصية لتبدأ بعدها رحلة الانتقام من خلال ربط جسور التواصل بين الشنفرى القديم و قرينه الجديد، فيقول:

أَيْذُ كَرْنِي الشَّرُّ بِالشَّرِّ؟
لَا بَأْسَ.. حَسْبِي شَبَعْتُ عَلَى مَسْغَبَةٍ
وَحَسْبِي رِضَا الضَّبْعِ وَالسَّيِّدِ وَالْبَيْدِ
وَالْأُمِّ الرَّثَّةِ الْمَتْرَبَةِ
وَحَسْبِي "أُمُّ الْعِيَالِ" الرَّؤُومِ
وَذَكَرَ الصَّعَالِيكَ وَالْأَغْرَبَةَ
أَيْذُ كَرْنِي الشَّرُّ بِالشَّرِّ؟
لَا بَأْسَ..
مِمَّا وَهَبَتْ أَرَدَ الْهَبَةَ
.....

بَشَرٌ، جَنٌّ، إِلَهٌ
يَسْتَبِيحُ الْمَضْمَرَا
وَيَرَى مَا لَا يَرَى
شَنْفَرَى
سِيمَ خَسْفَا وَهَوَانَا فَانْبَرَى
شَنْفَرَى...
أَقْسَمْتُ أَحْزَانَهُ أَنْ يَثَارَا
أَلْفَ وَيْلٍ يَا شَبَابَهُ،
يَا (سَلَامَانَ).. يَا كُلَّ الْوَرَى
أَلْفَ وَيْلٍ مِنْ عَذَابِ الشَّنْفَرَى
وَأَنْتِقَامِ الشَّنْفَرَى..^(١)

يحاول القاسم أن يظهر قسوة المجتمع الذي يعيش فيه عبر تقاطعات مع قسوة مجتمع الصعاليك الجاهلي، فظهرت صورة "الضبع" و"السيد" و"الأم المترية" و"الأغربة" لترسم صورة لهذه الحياة القاسية التي ينظر الشاعر إليها بالرفض والرغبة في التار من فرضها عليه.

١ القاسم، جهات الروح، ص ٥-٧.

و هناك من استدعى لامية الشنفرى - لامية العرب - و قام بتوظيفها بشكل شبه مستقل عن صاحبها كما في نص من المجموعة الكاملة للشاعر علي الفزاع بعنوان "لامية الحجر".

تأبط شرا

مع هذا الصعلوك كان الاسم وحده مثيرا و دافعا لتوظيفيا للشعراء المعاصرين، و مثله حياة الصعلوك و ارتباطاتها الاجتماعية و البيئية الأخرى، و التقف كثير من الشعراء اسم تأبط شرا و وظفوه بدلالات يصعب حصرها أو الوقوف الدقيق عليها، فمنهم من جعله تأبط خيرا، و منهم من جعله تأبط شعرا، و منهم من جعله تأبط حجرا، و إن كانت الدلالة العامة مرتبطة بالثورة و الخروج على المجتمع و السلطة.

و نرى الشاعر حيدر محمود في نص له بعنوان " في انتظار تأبط شرا " يأمل أن يأتي جيل يتعلم كيف يعيش بروح الانتقام والثورة، و يخرج منه من يقود هذه الأمة للثورة على القيم الاجتماعية الفاسدة التي تسودنا لتحقيق حياة أفضل، فيقول:

و نعلمهم شعر تأبط شرا..
و ننمي فيهم حس الصعلكة
المتردة على الأشياء
فحسى أن يتأبط
ولد عربي.. ما
في بلد عربي.. ما
في زمن عربي.. ما
" شرا " و يغير وجه الصحراء^(١)
عروة بن الورد

من أشهر شخصيات الصعاليك، وأكثرها توظيفا في الشعر المعاصر، و لعل ذلك تابع من طبيعة هذه الشخصية، فهي بالإضافة لحملها الدلالات السابقة التي حملتها شخصيات الصعاليك تتميز بدلالة خاصة تتمثل في القيادة الثورية، إذ من المعروف أن عروة كان يلقب بعروة الصعاليك

١ محمود، حيدر (٢٠٠١). الأعمال الكاملة، في انتظار تأبط حجرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص

لجمعه إياهم وقيامه على أمرهم^(١)، فأصبح رمزا ثوريا مشبعا بالدلالة والإيحاء، ورأى فيه البعض رمزا للقيادة الثورية التي قد تفشل بسبب تغير أو ضعف المنتمين إليها وتقديمهم لمصالحهم الخاصة على المصالح العامة، في تقاطع مباشر مع خبر عروة بن الورد وخروج أصحاب الكنيف عليه، كما في نص توفيق زياد الذي يقول فيه:

يا أنت يا عروة يا ابن الورد..

يا من عاش حتى شاف

ما يفعل أصحاب الكنيف

قل لنا

هل هكذا الدنيا؟

أجبنا

قل لنا

هل هكذا الناس؟..^(٢)

يحاول الشاعر أن ينظر في بعد اجتماعي معاصر يتمثل في انقلاب و تحول حاد طرأ على الناس و حفظهم للفضل عبر استدعائه لخبر عروة بن الورد مع أصحاب الكنيف الذين جحدوا ما قدمه لهم من معروف حتى كاد يقاتلهم و يسترد ما أعطاه لهم.

و ممن تناولوا الصعاليك بشكل عام و عروة بن الورد بشكل خاص الشاعر علي فودة في نص له بعنوان "الصعاليك يجوبون الشوارع" و "عروة بن الورد يسقي النخلة"، وسيرد عرض لبعض مقاطعها في الفصل التالي من الدراسة.

أما الشاعر المصري أحمد سويلم فإنه يرسم لعروة بن الورد صورة عصرية تعكس الحالة النفسية للشاعر، فعروة يعود لمحبوبته يبكي بين يديها ويشكو إنكار القبيلة له، و يظهر الحزن والألم الذي يعتريه بعد التحولات العجيبة التي يراها في هذه الحياة، يقول سويلم في النص الذي أسماه "أحزان عروة بن الورد:

١ انظر: ديوان عروة بن الورد، المقدمة.

٢ توفيق، زياد (١٩٩٤)، كلمة إلى عروة بن الورد، ط ٢، مطبعة أبو رحمن، عكا، ص ١٢٣.

يؤنسني في ليالي التوجس و الغزو -
يزرع في الصحراء نخيلاً.. إليه أفيء
و أغمض عيني..
أحلم أني بصدرك طفل التوهج..
- أنكرتني القبيلة منذ ولدت..
طاردتني القبيلة.. ضج بي الشعر والشعراء
رمتي القبيلة بالشرك.. و الإفك
- تطلب رأسي -
منح أبهى القلائد للفائزين..
ارميت بصدرك يا رجة الصدر.. لذت بعينيك
سيفي جفونك
شعري من وجنتيك يضيء..^(١)

إن حالة الاغتراب التي يعيشها الشاعر المعاصر نجد صداها في التجربة التراثية عند عروة بن الورد الذي خلعتة القبيلة و قدمت من دونه عليه، فالوضع الاجتماعي للشاعر المعاصر لا يقل ألماً عن إحساس عروة بالوحشة جراء موقف القبيلة، وتبقى المحبوبة الملجأ الأخير للهروب من هذا الواقع

الأعلام الهذلي

وهو من الأعلام المغمورين مقارنة بمن سبق، وليس له ذلك المقدار من الحضور و التأثير^(٢)، عاش حياة الصعاليك و حمل صفاتهم، ولما قتل أخوه قام في ثأره، و من الشعراء الذين تنبهوا لهذه الشخصية الشاعر خالد أبو خالد، و أظنه اطلع على حياة الأعلام وشعره و وجد في رمزا قادرا على التعبير عن تجربته الخاصة عبر المشترك الذي عبر عنه في قوله:

١ سويلم، أحمد، (١٩٩٨)، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، أحزان عروة بن الورد، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٠٠.

٢ هو: حبيب بن عبد الله الخثمي، أحد صعاليك هذيل و كان يعدو على رجليه عدوا لا يلحق و اشتهر بشفته المشقوقة. وله شعر مجموع في ديوان الهذليين، أخوه صخر بن عبد الله الملقب بصخر الغي لخلاصته و شدة بأسه و كثرة شره، قتله بنو المصطلق من خزاعة، فنهض الأعلام لثأره. انظر: الأغاني، تح: عبد الستار قراج، طبعة دار الثقافة، ج ٢٢، ص ٣٨٠ و ما بعدها.

يا زائري..
يا مخجلي
فليس في الإبريق قطرة من زيت
وليس في مزودتي طحين
ماذا أعد للعشاء غير حفنة الحصى؟
ماذا لدى الفقير
غير جلده؟
و عظمه؟
و حزمة من الأنفاس مطلقه؟
و ذكرت أهلي بالعراء
و حاجة الشعث التوالب
المصرمين على التلاد اللامحين إلى الأقارب^(١)

نرى الشاعر قد عبّر عن حالة الصعلكة والفقر التي يعيشها من خلال استحضار حياة الفقر التي عاشها الأعلام الهذلي، وكذلك عبر استحضار شعره الذي يقول فيه:

رفعت عيني بالحجاز إلى أناس بالمنساقب
و ذكرت أهلي بالعراء و حاجة الشعث التوالب
المصرمين من التلاد و اللامحين إلى الأقارب^(٢)

و النصوص الشعرية المعاصرة التي وظف أصحابها شخصيات الصعاليك كثيرة يضيق المقام عن ذكرها، بل إن كل رمز منها يصلح لإقامة دراسة خاصة ترصده و توضح مختلف جوانب توظيفه.

الشعراء الفرسان وغيرهم

و يندرج ضمنهم مختلف شخصيات الشعراء و الفرسان الذين لم يذكروا في المحاور السابقة، و مع أنهم يشكلون أكبر محاور الشخصيات الجاهلية إلا أن عناية الشاعر المعاصر

١ صدوق، راضي. (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، (خالد أبو خالد / كلمات من البعد الرابع)، ط١، دار كرامة للنشر، روما، ص ٧٤٢.

٢ الأغاني، ج ٢٢، ص ٣٨٠. و ديوان الهذليين ج ٢، ص ٧٧.

كانت موجهة لأصحاب المعلقات و الشعراء الصعاليك أكثر من سواهم، وتراوح توظيف هذه الشخصيات بين التوظيف المتكامل والمعمق الدلالة لها، واليعض اكتفى عند توظيفه للشخصيات المكونة لهذا المحور بالذكر المجرد والسطحي لها بشكل متناثر، وفي الأغلب مجرد حشد من الأعلام دون إعطائها الفاعلية الدلالية التي يمكن أن تستوعبها.

ولن تدعي هذه الدراسة استقصاءها لجميع الشخصيات الجاهلية المكونة لهذا المحور، وإنما ترصد عددا من النماذج التي تمثل التجربة الواعية للرمز التراثي الجاهلي، وعددا من النماذج التي تمثل توظيفاً سطحيًا ومباشرًا لعدد آخر من هذه الشخصيات بالشكل الذي يبين المدى الذي انتفع به الشاعر المعاصر عند توظيف الشخصيات الجاهلية.

السموأل

كثيرا ما كان يرتبط استدعاء سموأل - وهو يهودي - باستدعاء صاحبه امرئ القيس في توظيف لذلك الجزء الذي يجمع بينهما في الخبر التاريخي، إلا أن هناك من الشعراء من اكتفى باستدعاء سموأل وحده، وتحويل لرمز مطلق للوفاء^(١) والأمانة، وتحويل كذلك إلى رمز للتضحية في سبيل الالتزام بالمبدأ.

ومن الشعراء الذين وظفوا رمز سموأل عز الدين المناصرة، الذي كان توظيفه لهذا الرمز مفارقا للرواية التاريخية فنراه يأخذ اسما يهوديا معاصرا ويتحول إلى تاجر أسلحة وهو الذي ضحي تاريخيا بابنه للحفاظ على أسلحة امرئ القيس، يقول المناصرة:

يا امرأ القيس

إن شئت قرطاج، لا بد من شوكتها

ولا بد أن تتعفر قبل الوصول

يشد ذراعك رمل

يناديك نيل

يا امرأ القيس إن سموأل تاجر أسلحة

١ في الخبر أن سموأل بن عريض بن عاديا، صاحب الحصن المعروف بالأبلق من تيماء مشهور بالوفاء، ذلك أن امرأ القيس لما سار يريد قيصر نزل على سموأل بعد إيقاعه ببني كنانة على أنهم بنو أسد، وكراهة أصحابه لذلك وتفرقهم عنه، فأودع عنده دروعا وابتته وماله وخرج، فأراد الحارث بن ظالم الحصول على ما لامرئ القيس فلم يستجب سموأل، فأتخذ الحارث ابن له كان في القنص، ولما يأس من سموأل قطع ابنه نصفين. انظر الخبر في: الأغاني، ج ٢٢، ص ١٠٨ - ١١١.

و اسمه صموئيل
و البلاغة سيف عتيق كسول
دمها خدر من كحول
و دمي من جراح الخليل.^(١)

لقد كان الشاعر موفقاً في توظيف الحدث التاريخي، واستطاع أن يحول السموأل إلى رمز لليهود المعاصرين الذين ما هم إلا قتلة و تجار أسلحة لا ذمة لهم ولا وفاء، و محذرا امراً القيس المعاصر الذي يرمز للرئيس الراحل ياسر عرفات من الوثوق بهم و بوعودهم و كلماتهم المعسولة.

سحيم بن وثيل الرياحي

كان تضمين الحجاج بن يوسف الثقفي لبیت سحيم الرياحي المشهور الذي يقول فيه:

أنا ابن جلا و طلاع الثيا متى أضع العمامة تعرفوني^(٢)

سببا في اشتهاار هذه الشخصية و مدعاة لكثير من الشعراء المعاصرين لتوظيفها، و وجد فيه رمزا للبطولة و الفخار و دلالة على قوة الشكيمة، و لم يقتصر توظيف هذه الشخصية على الدلالة العامة إذ إن هناك من عكس الصورة و خلق منها مفارقة لبيان حالة الضعف و الانهزام كما فعل ممدوح عدوان في نص له بعنوان " الطاووس " يقول فيه:

كذبت عليك لما قلت إن الخيل تعرفني
و يعرفني كذلك الليل و البداء
و إن الناس.. كل الناس،
إن أضع العمامة يعرفوني
فارس التاريخ و الصحراء..
و إني إن أضع تلك العمامة

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، حصار قرطاج،

٢ لسحيم بن وثيل بن عمرو الرياحي الحنظلي التميمي، شاعر مخضرم، عاش الجاهلية و الإسلام، و ناهز عمره المائة، كان شريفا في قومه نابه الذكر، له أخبار مع زياد بن أبيه و غالب بن صعصعة والد الفرزدق. انظر خبره: الأغاني، ج ١٣، ص ١٣٤.

افقد كالبدر في الظلماء
أنا كذباية خسرت جناحيها
فلا نقص الذباب
ولا أضافت في عيون النادين بكاء^(١)

لقد عمد الشاعر لحشد مجموعة من الدلالات التوظيفية من مختلف العصور لتأكيد الفكرة المحورية التي يرغب في التعبير عنها، والجانب الذي يتصل بالدراسة هو ذلك الاستحضار لبيت سحيم السابق، ولا أظن الشاعر قصد استحضار الحجاج بن يوسف الثقفي، إذ إنه لا رابط يجمعه بشكل مشترك مع فارسين كالمتنبي وأبي فراس الحمداني المستدعين في النص، ويبدو منطقياً أن يكون الموظف في النص هو سحيم.

وفي نص آخر نجد الشاعر نزار قباني يوظف شخصية سحيم توظيفا متناثرا مع حشد من الرموز الأخرى في قصيدته التي يقول فيها:

فأنت مزروعة في كل قصيدة قالها شاعر
منذ جميل بثينة..
وطرفة بن العبد..
وعروة بن الورد..
وكشاجم..
وسحيم..
ورامبو.. ولوركا.. وبابلو نيرودا
وأنت المسؤولة عن كل قصيدة اقترفتها
وكل امرأة عشقتها وكل فضيحة اشعلتها...^(٢)
عبد يغوث الحارثي

ذلك الفارس والشاعر الجاهلي الذي قطع أسروه شريانه فنزف حتى الموت، الذي تحول ذكره عند كثير من الشعراء إلى رمز للأسر والموت والقداء، ورمز للنهاية المأساوية، فارتبط بتقديم التضحيات.

١ عدوان، ممدوح، (١٩٦٧)، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٤٦-٤٧.

٢ قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، ص ٨٧.

و هذا الرمز نجده بالدلالة السابقة حاضرا عند عز الدين المناصرة في المقطع الثاني من قصيدة " طريق الشام " الذي عنوانه: " عبد يغوث الحارثي " ، معبرا بإسلوبه الخاص عن النهاية و الموت الذي صبغ حياة الشاعر فيقول:

أقول و قد قطعوا شرياني و مروا
على جهتي... و استراحوا على رثي الميتة..
أقول و قد تركني المدائن تحت الخطر
و صرت سفيها جوعي و فقري و نومي
على طاوولات المقاهي و خوفي من المنتظر
حديثي عن الأمة الساكنة
غنائي عن الجوع و الثورة الغامضة
كأنني أري مجزرة...
المرقش الأكبر

عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس من بني بكر بن وائل، الشاعر الجاهلي المتيم الذي أحب ابنة عمه أسماء، و قد استدعى بعض الشعراء هذا الرمز سيرة و حياة أكثر مما استدعاه شعراء، فقد وجد الشاعر المعاصر في قصة المرقش مع مولاه الهذلي الذي غدر به و تخلى عنه بعد أن أيقن أنه هالك رمزا دلاليا معبرا عن الغدر، فما كان من المرقش إلا أن كتب أبياتا على رحل ذلول الهذلي يوصي ذويه بالثار له.

و قد استحضّر الشاعر عبد الرحيم عمر هذه الشخصية في نص بعنوان " المرقش في أيامه الأخيرة " ليكشف من خلال الهذلي عن الغادر الذي يستحق الرثاء، لأنه لا يعرف قسوة المستقبل حين يُحكم عليه،... و لا يريد المرقش أن يكون بادئا بغدر... ، فبدت قصيدة الشاعر المعاصر رثاء للنبل الذي مثله المرقش في زمن يكسو فيه الفرح الكاذب كل شيء و يستحق الزمن وصف " زمن الاندال " (٢)، يقول عبد الرحيم عمر:

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، الخروج من البحر الميت، طريق الشام، ص ٢١٥.

٢ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ١٢٩.

فليكن يا هذلي
امض في أمرك هذا زمن الأندال
يستلون عين الشمس من جفن الأصيل
غامت الدنيا، فلا مولى بوالي أو ولي
كلنا السارق عين الشمس، كل شرطي
يسرق الفرحة و البسمة و الفاتنة الحلوة منا
مثما يسرق القانون و الدستور.. كل هذلي
قاتل دون قتال، و قتيل^(١)

ورقة بن نوفل

وهذه الشخصية لا تنتمي للشعراء و لا للفرسان، وقد استدعى بعض الشعراء المعاصرين شخصية ورقة بن نوفل بشكل سلبي تظهر فيه بصورة العاجز، الراض تقديم العون و النصر لدعوة الحق.

التفت الشاعر أحمد دحبور لهذه الشخصية التراثية الجاهلية التي يأتي الحديث عنها لاحقاً، و قدم لها بمقدمات تعطي انطباعات خاصة عنها كذلك الذي يقول فيه: " كان رفض الجاهلية و شرورها. . لكنه لم يتخذ على ما أعلم موقفاً إيجابياً واحداً، و نصب بينه وبين الجاهلية جداراً. . و لم يشعر بما حدث " ^(٢)، يقول دحبور:

رسالة ترجني
ألا تراه مقبلاً، شرارة كامنة في اللات
أو بحيرة تفور من دم القرابين؟ استفق
لعله الناموس: ها ذي قار تلقي النار
لا لم تحترق
ناموسك الخفي (لو تظهره) يسفه الشرور
يزدري ضلالهم^(٣).

١ عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩)، الأعمال الكاملة، أغاني الرحيل السابع، منشورات مكتبة عمان، ص ٢٨٢.

٢ دحبور، أحمد (١٩٨٣). الأعمال الشعرية، حكاية الولد الفلسطيني، دار العودة، بيروت، ص ١٥٠.

٣ دحبور، حكاية الولد الفلسطيني، مصدر سابق، ص ١٥٢.

النساء

مع أنه يمكن إدراجها ضمن شخصيات المحور السابق إلا أنني فضلت إفراد النساء الجاهليات في محور مستقل، وقد قام كثير من الشعراء المعاصرين بتوظيف رموز و شخصيات النساء الجاهليات اللواتي ذكرهن الشعراء في قصائدهم كخولة عند طرفة، و فاطمة عند امرئ القيس، و عبلة عند عنترة العبسي، وغيرهن توظيفاً هامشياً طغى عليه حضور الرجل الجاهلي، إلا ما خلا من بعض النماذج التي طرقها الشاعر المعاصر عن وعي مسبق نعرض تالياً لأشهرها.

الخنساء

لا مشاحة في إدراج هذه الشخصية في هذا المقام، ذلك أن كثيراً من الشعراء كان يعي تماماً أنها من المخضرمين، و أن استدعاءه لها سيكون مقتضراً على الفترة الجاهلية من حياتها و شعرها، و اشتهرت الخنساء بكثرة مراثيها و أحزانها الشديدة على أخويها صخر و معاوية، فغدت رمزاً للحزن و البكاء و تحولت مراثيها إلى نغمة حزن استطاعت أن تمتد من الجاهلية إلى العصر الحاضر دون أن تفقد شيئاً من تأثيرها في النفوس.

و من الشعراء الذين التفتوا للإمكانات التوظيفية لهذه الشخصية ممدوح عدوان، فعمد لاستدعائها في نص له عبر فيه عن رفضه و استيائه ممن يحاول دفعه لنسيان قتلاه و موته في تعريض موفق و رافض لأي دعوة لتناسي أو تجاهل القتل و الشهداء من هذه الأمة، فيقول:

يذكرني غروب الشمس بالقتلى
عن من ليلنا انطفأوا
و تجثم فوق أعيننا وحوش الليل
تأبى الشمس أن تأتي مع الريح
فيغرق في الظلام المر شيطان بتسيح
و يجهش حولنا فوج التماسيح
يدوم بكاؤهم جيلاً
ولولا كثرة الباكين حوي
ما تعرت نسوة الفاتحين ضحى
و لا عشنا بلا شمس
و لا جاء الرجال في أثواب نسوتهم

لينسوفي صدي ميني
يكر الدهر لا يأتي لنا بغد
فبعد اليوم لا يأتي سوى الأمس
سأذكر ما حيت جدار قبر
لم يخلف نخوة الفرسان في نفس

لقد نجح عدوان في التعبير عن الفكرة التي يحملها عبر شخصية الخنساء بصورة فنية متكاملة مستفيداً من إمكانيات هذه الشخصية حياة وشعراً، ووصل حداً رأى فيه الرجال ترتدي ثياب نسائها و تحاول دفع الخنساء لنسيان ميثها مستحضراً لمضمون بعض الأبيات التي قالتها الخنساء في رثاء أخيها صخر كذلك التي تقول فيها:

يُورقني التذكر حين أمسيف أصبح قد بليت بفوط نكسي
على صخر و أي فتى كصخر ليوم كرهة وطعان حلس
بذكرني طلوع الشمس صخر أو أذكره لكل غروب شمس
ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي
فلا والله لا أنساك حتى أفارق مهجتي ويشق رمسي^(١)

ليلى العفيفة

و اسمها: ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد، من ربيعة بن نزار^(٢)، وهي من الشخصيات الجاهلية التي جذبت الشعراء المعاصرين لتوظيفها لاسيما في موقف الاستغاثة والاستنجد الذي حرك ذات المشاعر في مواقف مشابهة عاشها الشاعر المعاصر، فغدت ليلى رمزا للمرأة العربية الحرة الواقعة تحت ذل الأسر، و الصارخة المستغيثة، التي إن وجدت من ينجدها - ابن عمها البراق - في الجاهلية، فإنها لا تجد من ينقذها في هذا الزمن.

و لعل أكثر ما جذب الشعراء المعاصرين لها ذلك الشعر الذي استغاثت به من أسرها بابن عمها البراق حين قالت:

١ ديوان الخنساء، تحقيق: كرم البستاني، ط ٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١٨-١٢٠.
٢ انظر ترجمتها: شعراء النصرانية، لويس شيخو، ص ١٤٨، شواعر الجاهلية، ص ٢٩٥، الأعلام، ج ٥، ص ٢٤٩.

ليست للبسراق عينافترى ما أقاسي من بلاء وعنا
عذبت أختكم يا ويلكم بعذاب النكر صباحا ومسا^(١)

ونجد هذا المعنى حاضرا في وعي الشاعر عبد الله الشحام في نص له بعنوان "إلى والدي بمناسبة موته رحمه الله" في محاولة منه للتعبير الخاص عن طقوس الحزن والأسى التي عاشها و من معه في فقد أبيه، فيقول:

... ولذكر الفقيد
في أول طلوعنا الجبل
محملين بالبضاعة والمال والذهب
قالت الفتاة: عذبت أختكم يا ويلكم
فلنذكر الفقيد^(٢)

وتبدو تجربة استدعاء ليلي العفيفة أعمق وأنضج عند الشاعرة فدوى طوقان التي لاحظت تشابها في التجربة الخاصة مع تجربة ليلي في نص لها يأتي الحديث عنه في الفصل التالي من الدراسة تقول فيه:

ليت للبراق عينا
أه يا ذل الإِسار
حنظلا صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب.. موغل حتى القرار
صخرة قلبي وكبريت و فورة نار^(٣)
أميمة أم تابط شرا

و مع أن الغالب على الشعراء المعاصرين استدعاء الصعاليك والاكتفاء بإشراك الرموز النسائية المتصلة بهم بشكل جزئي أو هامشي، فإن هناك من الشعراء من اهتم بهن في الإطار

١ شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط٣، دار المشرق، بيروت، ص١٤٩.

٢ الشحام، عبد الله (١٩٧٦)، تهليل للمجيء الثاني، ط١، عمان، ص٢٤.

٣ طوقان، الأعمال الكاملة، الليل والفرسان، ص٥٣١.

العام لتوظيف الصعاليك، و اختلفت الدلالات من شاعر لآخر لعدم وضوح الدلالة التراثية لبعض تلك الرموز.

وهذا دافع لاختيار أميمة الفهمية - أم تأبط شرا - كنموذج لهذا التوظيف، ففي نص لعللي فودة سبق ذكر جزء منه نجد أن التحولات المعاصرة هي التي جعلت الشاعر يستدعي رمز أميمة، إذ إن عروة بن الورد الذي كان يقوم على أمور الصعاليك لم يعد قادرا على أن يقدم لهم شيئا، و يلجأ إلى أم تأبط شرا ليستجدي منها الطعام له و للصعاليك، محاولا من هذا الافتراق في الحقيقة التراثية أن يغمز بالرجل / القائد العربي المعاصر الذي غدا عاجزا لحد استجداء العون من النساء، يقول فودة في ذاك النص:

أميمة
إنا جيا ع يا أميمة، فأعطنا
مما أعطاك الله..
هاتي لو فتات الحبز
لو بعض العظام.^(١)

يبدو أن المقصود بالصعاليك في النص السابق هم أبناء فلسطين / العربي المكلم، و لا يبدو أن هناك غموضا بهذا التأويل، حتى يطالع المتلقي رمز "أميمة" الذي يثير سؤالا عن حقيقة الرمز، فمن هي أميمة في الدلالة التراثية؟ وما دلالتها في التجربة المعاصرة؟ إن دلالة "أميمة" التراثية غير محددة أو متفق عليها في الوعي المشترك بين الشاعر والمتلقي، وهذا الغموض انتقل إلى تحديد المدلول المعاصر لأميمة التي يخاطبها الشاعر في النص السابق التي أظنها المدلول العربية الغنية التي تخلت عن واجبها تجاه القضية الفلسطينية، و لا تقدم لأبناء فلسطين حتى الفتات.

عبلة ابنة عم عنترة

وهذا نموذج آخر لاستدعاء المرأة مع أن المتعارف عليه في نمط الاستدعاء هذا أن ترافق الشخصية الرمز الذي ارتبطت به كما سبق بيانه في الحديث عن أميمة أم تأبط شرا، و تبقى الإشكالية الكبرى في التعامل مع هذه الشخصيات في القدرة على تحديد الدلالة التراثية و الدلالة المعاصرة لتحديد القاسم المشترك بينهما و الدافع للتوظيفي، و يعود الأمر للشاعر في محاولة تفسير الدلالة الجديدة لتلك الشخصية.

١ فودة، علي. الأعمال الشعرية، الصعاليك يجوبون الشوارع، ص ٤٦٤.

و في نص بعنوان " كوايس الليل و النهار " للشاعرة فدوى طوقان نراها تقوم باستدعاء شخصية عبلة و ترمز بها لفلسطين المحتلة / الأم الفلسطينية و تستدعي عنترة و ترمز به للفلسطيني الثائر على الاحتلال و تجري حوارا بين العاشق (عنترة / الفلسطيني)، و المعشوقة (عبلة / فلسطين)، تقول في جزء منه:

الجند.. الجند أظل أدور.. أدور.. أدور

عنترة العبسي ينادي من خلف السور

— يا عبلي تزوجك الغرباء و إني العاشق

— لا ترفع صوتك يا عنترة ويلي.. ويلي

— أنا ابن العم و عرق العين

— يا ويلي.. عنترة تختبئ في أجفاني:

يسمعلك الجند، يراك الجند

— يا عبلي دعيني أطعم من زيتون العينين دعيني

لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني

— طرقات الجند على بابي ويلي ويلي

— يا عبلة ياسيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء

— الجند على بابي ويلاه

خبي رأسك..

خبي صوتك

— و بنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء^(١)

لا يخفى على المتأمل في النص السابق أن عنترة رمز للمقاوم الذي يريد أن يقدم روحه لتحرير وطنه (فلسطين)، و عبلة ترمز للوطن / المرأة الفلسطينية التي تحرص و تخاف على عنترة / المقاوم من الأعداء، مع الإشارة لموقف بني عبس / الأخوة و الأهل الذين طعنوا المقاومة في ظهرها و غدروها عوضا عن أن ينصروها.

١ طوقان، الأعمال الكاملة، ص ٥٨٢.

الجمعة الثاني: توظيف الدلالات الجاهلية

شكلت الجاهلية بمختلف أبعادها جزءاً مهماً وأصيلاً من مكونات الهوية العربية، والجاهلية التي نقصدها هي تلك الفترة من تاريخ العرب بكل ما فيها من أبعاد وأنماط مختلفة، مشكلةً باجتماعها انعكاساً لتلك الصورة التي رسمتها الكتب و المصنفات التي نقلت لنا صورة الحياة قبل الإسلام بأدق تفاصيلها، وأخبارها.

إن محاولة الكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول عند التلفظ بمصطلح الجاهلية هو المقصد الذي تسعى الدراسة لكشفه من خلال استقراء دلالات المصطلح كما عبرت عنه النصوص الشعرية المعاصرة، وتشمل بشكل تقريبي كل ما يتصل بالحياة الجاهلية، فيمكن أن تتجسد في الانطباع العام للعادات و التقاليد الجاهلية والأنماط الاجتماعية المتصلة بها، وقد تكون انعكاساً للحياة الدينية بشتى أشكالها، أو قد نراها في صورة أخرى تمثل الطابع البيئي العام الذي هو الصحراء بمختلف مكوناتها وعناصرها الساكنة والمتحركة.

تعتبر عملية رصد الدلالات الجاهلية في الشعر المعاصر حسب التصور السابق أمراً متشعباً ويحتاج لمزيد من التخصيص والدراسة المتعمقة، ولما كان الغرض من الدراسة بيان إمكانيات الانتفاع بالموروث الجاهلي في الشعر المعاصر يبدو أن التعامل المقبول مع هذا المحور من الفصل يمكن أن يحقق الغرض منه باختيار أبرز النماذج التي تبين هذا النمط من التوظيف، فوقع الاختيار على نماذج من الدلالات التالية:

١. الدلالات الاجتماعية

٢. الدلالات البيئية

٣. الدلالات الدينية

أولاً، الدلالات الاجتماعية

حظي المجتمع الجاهلي باهتمام كبير من النقاد والدارسين، وازداد هذا الاهتمام مع التغيرات الاجتماعية التي طالت الحياة الجاهلية بمقدم الإسلام وموجة الفتوحات التي نجم عنها تمازج حضاري واسع النطاق فتشكلت ثنائية ضدية من الحياة الجاهلية والحياة الإسلامية، وكانت النظرة المنبثقة عنها للجاهلية نظرة سلبية، تحولت معها إلى عنوان للقيم والأخلاق والعادات والتقاليد المرفوضة والمضادة للتقدم الحضاري والرقى الاجتماعي بما فيها من شرور ومفاسد وظلم وتناحر.

واشتهرت الحياة الاجتماعية الجاهلية بطابعها القبلي وبما تحمله من مضامين وأفكار أبرزها طابع العصبيّة القبليّة ومفاهيم الولاء والانتماء التي شدّت إليها كثيراً من الشعراء المعاصرين فكانت القبيلة أبرز الدلالات الاجتماعية التي وظفها الشاعر المعاصر.

١ - القبيلة

استحوذت فكرة المنظومة القبليّة على جلّ اهتمام الدارسين، وشكلت بعاداتها وتقاليدها ونظامها المتبع سياسياً واجتماعياً واقتصادياً أصدق صورة للحياة الجاهلية التي بنيت أصلاً على مجموعة من الوحدات التي تسمى القبيلة، وأعطى الشاعر المعاصر القبيلة أهمية كبيرة ومساحة واسعة في نصوصه للتعبير عن المضامين الاجتماعية التي يحملها، ولعل كثيراً منها ارتبط بالصعاليك الذين سبق الحديث عنهم، وتباينت مواقف الشعراء من القبيلة وتعددت الرموز والدلالات، ومن أشهرها اعتبار القبيلة كنظام رمزا للفساد والقسوة والظلم الاجتماعي باعتبار السيادة فيه قائمة على سيطرة العنصر الذكوري وتهميش تام للمرأة وهضم حقوقها، ومعادلاً للأنظمة الجائرة المستبدة.

وحملت القبيلة دلالات خاصة ارتبطت بالبعد العاطفي للشاعر الذي رأى في القبيلة عدوا للعاشق المحب، وأسراً للعواطف، الأمر الذي دفعه لتوجيه الدعوة -خاصة للمرأة- للخروج على تعاليمها والتمرد على تقاليدها وأعرافها المتخلفة المناقضة للتقدم الحضاري.

هذه الدلالات السابقة نرى بعضها منها حاضرا عند علي الفزاع الذي يخاطب محبوبته في نص له بعنوان (في انتظار فرس العيب) محرضا إياها للخروج على القبيلة وتعاليمها، لتصبح كريمة سخية في الحب دونما خوف من القبيلة التي لا تتقن إلا الحجّر على العواطف، يقول في تحريضه:

أريدك جامعة
وأصيلة
تمرين فوق الحواجز
فوق الحدود
وفوق عنان القبيلة
و كالغيث كوني ولودا
و كوني سخية^(١)

وإذا كان الشاعر في النص السابق هو الذي يدعو المرأة للتخلي عن الخوف من القبيلة والخروج على سلطتها، فإننا نرى المرأة عند مازن شديد هي التي تدعو محبوبها للتخلي عن الخوف من القبيلة، وعدم التواني والتردد في الهوى؛ لأنها وصلت في الحب حدا لن تتخرج بعده من إعلان حبها وتحدي التعاليم والعادات القبلية، يقول:

تعال
سأكتب لك الصحراء وألقنك
النخيل...
نخلة نخلة
وأنت
تغني لي الحقول
وتكتب لي الينابيع..
نبعا نبعا
وأعلن أمام مضارب القوم

١ الفزاع، علي. (١٩٩٦)، الأعمال الكاملة، نبوءة الليل الأخير، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ص ٢٤٥-٢٤٦.

أمام القبيلة كلها
اسمك وصوتك وملاحك
وأرفع عاليًا غرَّتكَ
فهل تأتي؟؟
تعال...!!^(١)

أما الشاعر نزار قباني فإن له موقفاً من القبيلة يمكن أن نصفه بالعدائي، وهذا الموقف يبرز في كثير من نصوصه، حتى غدت الصورة العامة للقبيلة عنده صورة قاتمة، و نوعاً من العار و الاتهام بالنقصان، و يعتبرها رمزاً للتخلف و الارتداد عن الحضارة و طوراً من أطوار العصور المظلمة كما يقول في قصيدته المطولة "بلقيس":

أين السموات؟
و المهلهل؟
و الغطاريف الأوائل؟
قبائل أكلت قبائل
.....

و أقول: إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قلت
فنحن قبيلة بين القبائل
هذا هو التاريخ يا بلقيس
كيف يفرق الإنسان
ما بين الحداثق و المزابل؟^(٢)

١ شديد، مازن. (٢٠٠٥)، أساور و خواتم، أنا الغجرية أناديك، عمان، ص ٢٠٩.

٢ قباني، نزار (١٩٨٢)، بلقيس، ط ١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ١٠٦.

ولا يكفي بازدراء القبيلة و الغمز بها، بل ينال من الجاهلية ككل، يقول:

ها نحن يا بلقيس
ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل في التوحش
و التخلف و البشاعة و الوضاعة
ندخل مرة أخرى.. عصور البربرية^(١)

هنا نسأل عن علاقة القبيلة و دلالاتها السلبية بالحالة القائمة التي يعبر عنها الشاعر، ليتبين لنا أن هاجس نزار قباني في النص السابق هو بيان الصفات القبلية السلبية و الهمجية السائدة في الدولة المعاصرة، فحين تتحول الدولة إلى قبيلة و تمارس هذه الدول تجاه بعضها ما كانت تمارسه القبائل الجاهلية من عداوة و سطوة فإن الإنسان المعاصر يدخل مرحلة التخلف و الجهل من جديد.

و يقول في نص بعنوان "التنقيب عن الحب" يرسم فيه صورة بشعة للمجتمع القبلي:

في الأربعينات
كان الجاهليون قانعين بجاهليتهم
و ذكور القبيلة قانعين بذكورتهم
أما نساء القبيلة
فكن يحلبن مع النوق
و يسحقن بالمهاج مع البن^(٢)

و من الدلالات الاجتماعية الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر: (المكان الجاهلي)، و رغم تعدد الأماكن الجاهلية وتردد أسمائها في نصوص الشعر الجاهلي إلا أن الشاعر المعاصر قد خصّ بالتوظيف تلك الأماكن التي كانت تشكل محورا اجتماعيا هاما لدى العربي الجاهلي و محطة لعدد من الوقائع الاجتماعية التي كان لها شأن كبير، و من نماذجها:

١ المصدر السابق، ص ١٥.

٢ قباني، نزار (١٩٩٦)، تنويعات نزارية على مقام العشق، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ١٨٠.

٢ - سوق عكاظ

من أعظم أسواق العرب في الجاهلية، و كان أقرب ما يكون للمنتدى الاقتصادي والثقافي والاجتماعي في ذاك الزمان، يقصده البعيد و القريب، فيلتقي الشعراء و الخطباء و الشرفاء و غيرهم، يتبادلون الخطب و الأشعار و الأخبار، ويشهدو منافع لهم، و لعل اهتمام الشاعر المعاصر بهذا المظهر الاجتماعي نابع من ارتباطه بكبار الشعراء وفحولهم.

و اختلفت دلالات استحضار هذا الرمز من شاعر إلى آخر ما بين توظيف مواز لصورته التاريخية المشرقة و آخر مضاد، و منهم الشاعر ممدوح عدوان الذي استدعى من سوق عكاظ صورة البيع و الشراء للعبيد، فرأى في الشعوب الصامته الخاضعة لاستبداد بعض الحكام الذين ينظرون للشعوب على أنها أنعام تباع و تشتري كما كانت الإبل و النوق تباع في سوق عكاظ لبيان مدى المجاهرة باستباحة أولئك الحكام لشعوبهم، و إصراره في الوقت ذاته على رفض ما سبق و الدعوة للتغيير بالقوة و التضحية، يقول:

يا أيها الأهل الذين يعثون عكاظ

يلزمني شهيد

يا أيها الأهل الذين تراحموا في السوق

ساقهم الولاة كما تساق النوق

حولهم دعاة الأمر جوفاً صارخين

كما يصيح البوق

يلزمني شهيد^١

أما المصري أحمد سويلم فإنه يعمد لرسم صورة للسوق يبرز فيها ما كان يجري فيه من لقاء للمحبين، وشعراء يبدعون، و ثارات تزول أو تثور، و في خضم هذا التمازج الحركي والصوتي يطلق الشاعر دعوة للصمت، فزمان الحداء والشعر قد ولى و لم يعد لنا إلا أن نستذكر الماضي و نبكي عليه، يقول في نص بعنوان "سوق عكاظ":

١ عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبداً إلى المناقي، ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ص ٦١.

أجل الآن هذا الحداء
تتوخي القوافل أن تتلكأ في الظل
حتى يتم لقاء المحبين
حتى أرى الشعراء يملون نحو القباب
قبيل الرحيل...
أجل الآن هذا النداء العليل
إنها السوق تنفض... هل من سبيل
و القصائد تنزف أحرفها من التلول
و ثار جديد يثور...
و ثار قديم يزول...
أجل الآن هذا الصراخ...
إنها السوق مهد الحكايات
تعصف حيناً بفرسانها الفاتحين
و حيناً تفاخر بالقاعدين
و لا شيء يبقى سوى دمعات الصغار
بنا.. نبك ذكري الديار^(١)

ثانياً: الدلالات البيئية

لم يكن اهتمام الشاعر المعاصر بالبيئة الجاهلية يقل شأنًا عن اهتمامه بالمجتمع الجاهلي نظراً لذلك التقارب والتداخل الحيوي بين المجتمع والبيئة بشكل عام، وما ذكرت البيئة الجاهلية إلا واستدعى ذكرها حضور الصحراء التي برزت بصفات البساطة والقسوة، وأصبحت رمزا دلاليا للمشاق والصعاب التي يعيشها الإنسان.

الصحراء

تكاد الصورة العامة للبيئة الجاهلية تكون متقاربة في مخيلة الشعراء المعاصرين، وفيها نرى الصحراء ماثلة برمالها وقفارها و وهادها، و وحوشها وضواربها، وتسمع أصوات الرهبة و القسوة تتردد في جنباتها، وتتداعى في الذهن رحلة الإنسان للمجهول في حر النهار و برد الليل.

١ سويلم، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، سوق عكاظ، مصدر سابق، ص ١١٨-١١٩.

ومن الشعراء الذين أفاضوا في استدعاء البيئة الجاهلية وعلى الخصوص البيئة الصحراوية الشاعر سميح القاسم في ديوانه الذي أسماه (في سرية الصحراء) الذي اتخذ منه وسيلة للتعبير عن مشاعر الغضب والقسوة، والإحساس بالتشرد والخواء الذي اعتري نفسه في رحلة الشاعر الشاقة بحثاً عن الحرية، يقول في مقطع من السرية:

صحراء!
بخت ذراع الضراعة
وما من "غفار"
وما من "قضاة"
صحراء!
هل تمنحين الصدى صخرة؟
وهل توصدين المدى مرة؟
هل تعمين علي بقرن غزال؟^(١)

وتتكرر ذات الصورة لكن بازدياد في التعبير عن الألم والمعاناة عند الشاعر علي الجندي عبر رحلة الذكريات والتداعيات التي تصل بالشاعر إلى نهاية مفاجئة، يقول:

ومرت ذكريات البيدي بالي
عزيف رمالها بدمي قوافي دمعي الغالي
و... مرت،
كانت الكتبان فحمة
وكان الجوع في أحداقها غولا
و كنت أسبح في مجرى الوهاد
أفيق من أشواقي النكباء مقتولا^(٢)

١ القاسم، سميح (١٩٨٥)، في سرية الصحراء، ط١، دار الجليل للنشر، عمان، ص ١٩.

٢ الجندي، علي، طرفة في مدار السرطان، ص ١١.

ثالثاً: الدلالات الدينية

كان التحول الذي طال الجاهلية بمقدم الإسلام تحولا تاما وكلياً لأن الرسالة المحمدية جاءت لتخرج الناس من الظلمات إلى النور، وهذا المطلب انتقضت به المعبودات الوثنية والأصنام الجاهلية، واندثرت به المعتقدات الدينية الفاسدة، وكانت دعوة الإسلام للسمو بالعقل البشري واحترامه أساساً ومطلباً لكل صاحب عقل وفكر. فنظر الشعراء إلى كل ما من شأنه الاستخفاف بالعقول والتراجع من النور إلى الظلمات عودة صريحة للجاهلية وانقلاباً عن الحق إلى الباطل.

وتعددت الدلالات الدينية الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه، وكانت متقاربة لحد كبير، ولعل من أشهرها وأوسعها على الإطلاق "الأصنام"، بل إن بعض الشعراء خصّ أصناماً بعينها بالاستدعاء والتوظيف.

١- الأصنام

تعددت أصنام الجاهلية وتعددت أسماؤها، وتوحدت نظرة الشاعر المعاصر لها فجعل منها رمزا لعصور الظلام والقسوة، واعتبرها تراجماً عن الحق والعدل، وعودة للظلم والباطل، ورأى الشاعر المعاصر في السلطة المطلقة لبعض الفئات والحكام، والطاعة العمياء من قبل الشعوب لهم عودة لحياة الاستعباد والظلم. وهذا التحول يبرره الشاعر محمد علي شمس الدين بأن أحد الأصنام اختفى في الظلام في عام الفتح وبقي يتكاثر في الخفاء، ثم عادت الأصنام للظهور، يقول:

أبصرت علياً
يحمل سيفاً بتاراً
أطول من سيفين
ويفتح باب الكعبة
ما من صنم
إلا وتأوه من شدة خشيته
ما من وثن
إلا وأشار إلى صاحبه
يسأل: ماذا نفعل؟
إلا صنم ملموم

في زاوية سوداء ومنسية
أخفى عن سيف علي
رأس الحرية
ومضى يتناسل في الظلمات
كما يتناسل ابن الإنسان
كانت في ما أحسب،
تعجبه صفة الشيطان^(١)

و تختلف الصورة عند سميح القاسم الذي يفضل أن يعالج الأمر بطريقته الخاصة، فالظلم والباطل الذي يسود قد لا يرفعه إلا ظلم مثله وقسوة أشد منه، ولا يرتضي أن يصبح عبدا وعبدا مستسلما لأصنام العصر، لأنه نذ لها ولا يقل شأنها عنها، فالشر لا يحارب إلا بالشر في هذا الزمان والظفر حليف لكل فائك متأصل في البطش، يقول:

أنا سليل اللات
أبي الإله بعل
عمدت في النيل والأردن والفرات
أنا سليل اللات
أمشي وخلفي الشمس
إلى رحاب القدس
أمشي وظلي الليل^(٢)

ونرى الدلالة واضحة ومباشرة أكثر عند علي الجندي في رسم مشهد لواقع العلاقة بين بعض الحكام والمحكومين، والقائمة على الخوف والرغبة والاستعباد، كما يعبر عنها في النص الذي يقول فيه:

و أنتمو على بساط الخوف راكعين ساجدين
بجلد كم ريح كريهة من مقابر البلد

١ شمس الدين، محمد علي، منازل الرد، ط١، الانتشار العربي، ص ٧١-٧٢.

٢ القاسم، سمح، (١٩٨٦)، ط١، شخص غير مرغوب فيه، دار الجيل للنشر، عمان، ص ٩٩.

أنوفكم تنقرها البغاث دون أن يثور أيكم، يرد،
تلطمكم على الألفية المرفوعة المراوح الحرير
وأنتم في سجدة دائمة و ليس من يثور!
امامكم يقوم (هبل) الكبير
وراءكم وليده الصغير
و (اللات والعزى) على كل مفارق الدروب
رؤوسكم، عيونكم، شاخصة أحداقها
في ذلة القبور!"

يذكر الشاعر في نصه بعض أصنام العرب المشهورة "كهبل" و "اللات" و "العزى" التي
عادت من جديد لتنتصب في الطرقات و الدروب و تجدد عصور العبودية.

٢- الأنصاب

هي: حجارة كانت حول الكعبة تنصب فيهل عليها و يذبح لغير الله تعالى، من الدلالات
الجاهلية التي وظفها الشاعر المعاصر، و جعلها رمزا للدماء التي تهدر بالباطل، كتلك التي كانت
تراق في الجاهلية، وكان الدافع لاستحضار هذا الرمز مجموعة العوامل والأوضاع المأساوية التي
مر بها العديد من الأقطار العربية. و نرى الأنصاب عند الشاعر محمود درويش تنتشر على هيئة
أشجار في الطرقات، ولعله أيضا يعرض بالتمثيل والنصب التي تنتشر في كثير من المدن العربية
لبعض القادة و الحكام الذين تسيطر فئة منهم على جل تفاصيل حياة هذه الشعوب، يقول:

أغنية مكررة هو النسيان، أغنية
تطارده البيت احتفاء بالمناسبة
السيدة في السرير و غرفة الفيديو
وفي لونها الخاوي مطبخها
أنصاب هو النسيان..
أنصاب على الطرقات
تأخذ هيئة الشجر البروتزي
المرصع المدائح و الصقور"

١ الجندي، طرفة في مدار السرطان، ص ٦٠.

٢ درويش، محمود، (٢٠٠٤)، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، ص ٧٣-٧٤.

أما عند خالد محادين فإن الأنصاب جزء من التاريخ و التراث الذي مل الشاعر من استذكار وقائعه و أيامه، وهو الذي يعيش اليوم واقع الانهزام، يقول:

سئمت قراءة التاريخ يا أحباب كم أسأم
و كم أبكي و كم أندم
و من قهري
أقلب صفحة التاريخ و الأنصاب و القبر
و أجتو مثلما يجتو على الأعتاب مهزوم
و أهتف من أساي المر، من يبعث و لو "خولة" ؟
فما عادت تخدرني أحاديث الجولة.^(١)

لا يمكن أن نقف على دلالات الجاهلية في صفحات معدودة، إلا أن الهدف الذي سعت له الدراسة تمثل في بيان جوانب انتفاع الشاعر المعاصر بتوظيف الدلالات الجاهلية في نصوصه الشعرية.

١ محادين، خالد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، المؤسسة الصحفية للنشر «الرأي»، عمان، ص ٦٠.

المبحث الثالث: توظيف السبر والأيام الجاهلية

وجد الشاعر المعاصر نفسه في منتصف القرن الماضي أمام تحديات وهموم تتجاوز البعد الفردي والخصوصية القطرية، وتدفعه لاتخاذ موقف شمولي عام من قضايا الأمة، وبرز الصراع العربي - الإسرائيلي كأولوية مطلقة وهمّ مقدّم، وفي ظل التخاذل والانكسار وحالة الضعف العربي العامة حاول الشاعر المعاصر استلهام التراث وسير الأبطال، والأمجاد الماضية في محاولة تعزية ومواساة للواقع الأليم من جهة، ولاستنهاض وتحفيز العزائم والهمم من جهة أخرى.

وكان للموروث الجاهلي ضمن هذا المحور نصيبه من التوظيف والاستدعاء إذ تنبه الشاعر المعاصر للإمكانيات والقدرات التعبيرية المتوافرة في هذا الموروث عبر وعيه التام بالمواقف المتشابهة والتجارب المشتركة فعمد إلى إعادة صياغة السبر والأيام الجاهلية بما يتناسب وخصوصية الواقع المعاصر.

إلا أن السبر والأيام الجاهلية كانت محدودة وضيقة، وتفصيلها قليلة نسبياً، وهذا ما يبرر حالة التشابه البالغ حد التكرار في توظيف هذا النمط من الموروث، فنجد على سبيل المثال سيرة عنترة بن شداد فارس بني عبس تتكرر بشكل واسع يمكن أن نقول معه إن الغالبية العظمى من الشعراء الذين استخدموا تقنية التوظيف قاموا باستدعاء هذا الرمز، ولعل في حرب البسوس وسيرة المهلهل تكرارا أكبر وأوسع، وهذه نظرة في أبرز السبر والأيام التي كثر توظيفها في الشعر المعاصر على النحو التالي:

أولاً، السير، عنترة بن شداد

، سيف بن ذي يزن

، الزباء

ثانياً، الأيام، البسوس

، ذي قار

، سيرة عنترة بن شداد

سبق الحديث عن عنترة ضمن توظيف الشخصيات الجاهلية في المحور الذي خُص به أصحاب المعلقات، إلا أن هذا لا يمنع من عرض سيرته كبطل شعبي (فارس، وشاعر، وعاشق) وجد في تفاصيل سيرته ما جعلها تتناقل من جيل إلى جيل بزيادة أضفت مبالغة إلى بعض تفاصيل الفعل البطولي، وهذا دافع لإعادة النظر في الدلالات الرمزية التي حملتها شخصية عنترة كما سبق بيانه.

ونجد سيرة عنترة مختزلة في نص للشاعر المصري فاروق شوشة، حاول فيه أن يبرز أهم جوانب هذه السيرة، مع كشف لأبرز القضايا المؤثرة والمحطات الهامة عند عنترة، فلجأ الشاعر إلى تقنية القناع للحديث بلسان عنترة العبسي الذي تظهر قضيته المركزية من باب شديد الأهمية ومطلب عظيم هو الحرية، ونراه في النص يحاول فتح بابها بجمفتاحه الخاص المتمثل في حبه لعبلة، هذا الحب الذي أصبح يشكل صراعاً للتحرر والدخول في طور جديد من أطوار الحياة يقول:

" فداء وجه عبلتي يهون كل شيء "

فداء ثغرها الباسم استدير للحتوف

مقبلاً، معانقاً

منطلقاً من ذلة العيش، ومن رق السواد في الجبين

منتصراً على الفضاء، والمدى

منفرداً... وتائها. ^(١)

وتظهر إشكاليتا اللون - الأسود / الأبيض - و صراع الحياة / الموت أمام عنترة لتصبح التضحية هي الوسيلة الوحيدة للفوز بالحياة والحرية والمحبة، وتتناهي العلاقة بين عنترة العبد

١ شوشة، فاروق، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، العيون المحترقة، ج، المطبعة العالمية، القاهرة، ص ٢٤٧.

وحبه لعبلة الذي ينازعه فيه حب ثانٍ للحرية، فلا يجد خلاصاً لذلك إلا بأن يتوحد الحبان في حب واحد، يقول:

يا عبل... يا حريتي
يا أملا رف ودار واستدار في خفوق مهجتي
هددته طفلاً على مدارج الثرى
و حين شب
شبت الحياة في عروق صبوتي...^(١)

ولا تكتمل السيرة إلا بوقفه مع فعل البطولة الذي يمارسه البطل، ويتحول عنتره إلى رمز للصمود والتحدي، وهو مطالب بالتضحية من أجل الحرية و من أجل المظلومين والعشاق، وتنامي صورة البطل حتى يصبح بطلاً لجميع العرب وأملاً للضعفاء في استبدال النور بالظلام وتحقيق الحلم بالحياة، يقول:

تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تباركين في خطاي وقفة الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العبيد حين يحلم العبيد بالحياة
ويسقطون دولة القيود والسلاسل
يدعون: ويلك عنتره القدام... كن لنا
لعبلة المنى، لعبس، للعرب
لكل مظلوم مطارد يقاته الحمام والظلام!^(٢)
سيرة سيف بن ذي يزن

لعل البعض يرى في سيرة ابن ذي يزن جانباً يدخلها في باب الأسطورة، إلا أن التعامل معها في السيرة أمر مقبول ومعقول إذا ما استذكرنا الزيادات والمبالغات التي كانت تعلق وتتراكم على سير الأبطال إلى أن تصل بهم حد الخروج عن الصفات والطباع البشرية إلى مكانه باهرة تفوق الواقع في أحيان كثيرة.

١ شوشة، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص ٢٤٨.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

ويرى خالد الكركي في شخصية سيف بن ذي يزن رمزا تراثيا غنيا بأخباره التاريخية وسيرته الشعبية الغنية بالحكايات والأساطير، والتي تشكل جانبا كبيرا من مخزون الموروث التراثي الجاهلي في اليمن. وغنى هذا الرمز نابع من احتمالات تفسيره من غير موقع "فهو رمز من أراد تحرير وطنه، لكن لجأ إلى قوة خارجية ما لبثت أن احتلت الوطن. لقد وقف يباب قيصر سبع سنين فأبى أن ينجده، فمضى إلى كسرى فوعده وأنفذ الوعد لابنه فدخل الفرس بدلا من الأحباش، أما القصة الشعبية فهي خلط بين الأخبار وما تراكم من حكايات وهي غنية بالأساطير والشخصيات^(١). وتطالعنا هذه السيرة عند شعراء عرب خارج نطاق الدراسة تستحق النظر فيها^(٢).

أما عند شعراء مصر والشام، فإن تجربة توظيف سيرة سيف بن ذي يزن كانت حاضرة بشكل متناثر عبر نمط التوظيف الإشاري البسيط كتلك الإشارات التي نجدها على سبيل المثال عند الشاعر نزار قباني، ولعل البعد الجغرافي بين مصر والشام مع اليمن هو الذي جعل الشاعر المعاصر ضمن حدود الدراسة يهتم بتقديم الموروث الأكثر ارتباطا ببيئته الجغرافية على سواه، يقول نزار قباني في نص له بعنوان "التنقيب عن الحب":

في الأربعينيات

كان القمع العاطفي في ذروته...

فأبو زيد الهلالي

كان رقيقا على المطبوعات

وسيف بن ذي يزن

١ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ٧٩.

٢ ارتبطت شخصية سيف بن ذي يزن بالشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح أكثر من غيره من الشعراء الذين استخدموا تقنيات التوظيف التراثي في أشعارهم، ومع أنه خارج الحدود المكانية للشعراء الذين شملهم الدراسة، إلا أن أهمية تجربته الشعرية مع هذه الشخصية تفرض ذكرها ولو على عجل، ذلك أنه "يخص سيف بن ذي يزن بديوانه" رسالة إلى سيف بن ذي يزن، كما أنه جعل قصيدته "هوامش يمانية على تغرية ابن زريق البغدادي عنوانا لديوان آخر، وله ديوان "عودة وضاح اليمن"، فكان سيف رمزا محوريا مرحليا هاما في مرحلة من مراحل حياة الشاعر يحدده بنفسه من ١٩٦١ إلى ١٩٧١، وظفه فيها للدلالة على اليمني الباحث عن الحياة، ويظهر ذلك جليا في الجزء التالي من الديوان "يوميات سيف بن ذي يزن" و"يمل المقالح في هذه اليوميات إلى أسطورة السيرة الشعبية عن سيف وأخته من أمه الجنية وخادمه الجنّي ومحبوته.

للمزيد: انظر: الكركي، ص ٨٠، ٨٦.

كان يستعمل سيفه في ذبح أي نهد يخرج على طاعة أمير المؤمنين^(١)

نجد في النص السابق أن الشاعر نزار يعمد إلى توظيف سيف بن ذي يزن بشكل مضاد لحقيقة السيرة المتناقلة، فهو يحول السيف السحري لسيف بن ذي يزن - الذي تقول السيرة أنه يعود لأصف خادم النبي سليمان عليه السلام - إلى أداة فاعلة في القتل و القمع ، وحماية السلاطين الفاسدين، مع أن هذا السيف السحري نراه في سيرة ابن ذي يزن أداة للتحرر و الخلاص، وسبيلا للحرية.

الزباء

اهتم كثير من الشعراء المعاصرين بسيرة الملكة الزباء، التي تذكر كتب الأخبار أنها حين قتل والدها الملك على يد " جذيمة بن مالك الأبرش " احتالت للأخذ بثأر أبيها، وكتبت تعرض نفسها ومُلكها على جذيمة، ولما استشار جذيمة خاصته وجد الرفض و التحذير من قصير بن سعد، إلا أنه لم يستمع لنصحه، وخرج للزباء التي أوقعت به وقتلته، فعمد قصير إلى ابن أخت جذيمة عمرو بن عدي بن نصر يحثه على الأخذ بثأر خاله، واحتال له بأن جدع أنفه وأذنيه وجاء الزباء و أوهمها أنه هارب إليها من عمرو الذي لأمه على مقتل خاله، واشتغل لها بتجارة أغراها بأرباحها العظيمة، ثم احتال بأن أدخل رجال عمرو بن عدي ضمن خوابي تجارة الزباء وكانت نهايتها بأن امتصت سما كان في خاتمها مفضلة الموت بيدها لا بيد عمرو^(٢)، وتفاصيل خبرها متعددة، ووجدت جاذبية عند الشعراء المعاصرين نظرا لكثرة الرموز و الدلالات التي حفلت بها ولعل أبرزها اعتبارها سيرة و رمزا للخداع و المراوغة والثأر، ورمزا للمرأة الداهية.

ومن الشعراء الذين وظفوا سيرة الزباء الشاعر المصري أحمد سويلم في نص استوحى عنوانه من دلالة الرمز الموظف وهو "خدعة"، يقول فيه:

يخرج عمرو
يطالب بالثأر...
ملا جعبته بالجمر

١ قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، مصدر سابق، ص ١٢٧.

٢ الاغاني، ج ١٥، ص ٢٥٠-٢٥٧.

وتراوده أحلام السكر
حين آوته الزباء بعينها
رشت ضحكاتها دفناً... ورياحين
أدرك عمرو جريرته
طاف بعينها... يطلب صفحا
لكن الزباء
كانت سنبلة شاردة تصعد
في غري الصحراء
تخمد صيحات الثار العربي...!^(١)

في النص السابق نجد الشاعر يوظف من السيرة الجانب الذي يخدع فيه عمرو الزباء التي يجعلها رمزا للثار العربي المشروع لكن بالخداع يظهر من يحاول القضاء على فكرة الثار العربي.

ونجد الزباء حاضرة في نص للشاعر المصري أمل دنقل ضمن مجموعة من الرموز الأخرى في نصه الشهير "البكاء بين زرقاء اليمامة" فرغم الحديث السابق عن الصورة الثنائية المركبة من رمز زرقاء اليمامة، ورمز عنتره العبسي إلا أن الشاعر الذي جعل عنتره رمزا للمواطن / الجندي العربي المقهور والمهزوم يضيف الخداع لهذا الرمز ليصبح عنتره هو المواطن / الجندي العربي المهزوم والمخدوع من قبل السلطة الظالمة في خدعة لا تقل شأنًا عن خدعة عمرو بن عدي التي وقعت بها الزباء، يقول:

"فها أنا على التراب سائل دمي
وهو ظمي... يطلب المزيد
أسائل الصمت الذي يخنقني:
ما للجمال مشيها ويئدا...!؟
أجندلا يحملن أم حديدا؟
فمن ترى يصدقني

١ - سويلم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ج ١، ص ١٩١.

أسائل الرّكع والسجودا أسائل القيودا ماللجمال مشيها ونيدا^(١)

و يظهر في النص توظيف مضمون خبر الزباء ضمن الإطار العام الذي تشي به دلالة توظيف بيت الشعر الذي اشتهر أنه للزباء، وقال عنه صاحب الأغاني أنه منسوب، فقالت الزباء حين رأت قافلة قصير الأخيرة:

ماللجمال مشيها ونيدا أجندلا يحملن أم حديدا
أم صر فنانا باردا شديدا أم الرجال جثما قعودا^(٢)

أما أيام العرب في الجاهلية فقد كان لها حضور لا يقل أهمية عن سواها من الموروث الجاهلي، وجاءت الحروب والأيام العربية المعاصرة لتشكّل مشيراً لدى الشاعر المعاصر لاستدعاء الحروب والأيام الجاهلية على سبيل المقارنة والمعارضة لخلق نوع من المفارقة اللاذعة بين المواقف والنتائج في كلا الزمنين.

البسوس

رمز الشؤم و القطيعة والتناحر بين الأهل والإخوان، وحرب امتدت ستين عديدة وطالت رحاها كثيرا من الأبطال والفرسان، وأهدرت فيها دماء وأموال، وتعددت شخصياتها ورموزها، وتعددت الدلالات التي أسقطها الشاعر المعاصر على هذه الرموز.

فالحرب التي بدأت بقتل كليب ناقة البسوس المشؤومة، ثم طعن جسّاس لابن عمه وزوج أخته الملك، ووصايا كليب لأخيه الزبير سالم بالثأر، حتى كانت النهاية موت جسّاس الذي يقال إنه آخر من قتل في الحرب التي دامت أربعين عاما بين الحيين تغلب ويكر، ولعل فكرة الثأر والانتقام هي أبرز الرموز والدلالات التي ارتبطت بهذه الحرب التي اختلفت نسبيا من شاعر لآخر وإن لم تفارق الفكرة المحورية السابقة.

١ دنقل، الأعمال الكاملة، البكا- بين يدي زرقاء اليمامة، ص ١٦٢-١٦٣.

٢ الأغاني، ج ١٥، ص ٢٥٦.

لقد أبدع الشاعر المصري أمل دنقل ديوانا شعريا حمل عنوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس " يعتبر من أنضج النصوص التي استخدمت تقنية التوظيف، وعلق عليه الشاعر بقوله: " حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القليل أو للأرض العربية السلبية التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى و لا ترى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وحده " (١).

وبرز المقطع " لا تصالح " كلازمة وبؤرة ارتكاز قام عليها النص " ويتداخل صوتان كلاهما يردد: لا تصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصالح، وقصيدة أمل هذه مؤرخة في تشرين ١٩٧٦، أي قبل زيارة رئيس مصر (السادات) إلى القدس سنة ١٩٧٧ " (٢) يقول دنقل:

لا تصالح!
ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك
ثم أثبت جوهريتين مكانهما
هل ترى؟
هي أشياء لا تشتري...
لا تصالح على الدم... حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأس برأس
أكل الرؤوس سواء؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟؟
أعيناه عينا أخيك؟ (٣)

إن هاجس الرقض والإلحاح على إنفاذ الوصية، هو البعد الذي يطغى على النص من أوله حتى آخره بشكل يحاول معه الشاعر بكل وسيلة أن يقنع المهلهل / العربي بأن لا يضعف

١ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٤٧٢.

٢ الكركي، مصدر سابق، ص ٩٠.

٣ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٣٩٤.

أو ينصت لأي دعوى لقبول الصلح، ويفرد الكركي في "توظيف الرموز التراثية" صفحات عديدة لتحليل النص كاملاً يخلص فيها إلى أن: "هذه القصيدة بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث من خلال استيعاب الرمز والتعرف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية، وتوظيف ذلك من أجل صياغة نشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحرب من أجل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها عن موقفه، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدم قصيدة ذات مستوى فني متميز في صورته ولغته، وأن يجعلها قصيدة جماهيرية تقترب من روح السيرة الشعبية التي ورثتها هذه الجماهير، والتي تحمل حماسة خاصة للزير سالم المقاتل المستمر والمغامر الكبير"^(١).

أما الشاعر تيسير السبول فإنه في هذا الزمان ذي التحول والانقلاب الحاد يلتمس العذر لجساس بن مرة على غدره بالملك كليب، وعذره غريب لكنه يشكل مفارقة للأوضاع القائمة، فهو يرى أن كل الناس تخون ولا يمكن قتل إنسان أو محاسبته لفعل يمارسه الجميع، أي من أجل الخيانة، يقول:

غجرية

يا لهاث الرمل، يا إنساني الضائع
في أصداء موال حزين
الحكايات التي تروين
في خلجات أعصابي عادت تتململ
عن كليب وجراحات المهلhel
فأعيدي كل ما كان
ولا تقسي على جساس من أجل خيانة
كلنا كان يخون^(٢)

ومن الشعراء الذين وظفوا المجموع الكلي لأحداث البسوس الشاعر خالد مخي الدين البرادعي الذي رأى في الخلاف العربي المعاصر ما يذكره بحرب البسوس محاولاً التنبيه إلى خطر الخلاف، وألمه إذا كان بين الأخوة، يقول:

١ الكركي، توظيف الرمز التراثية، ص ٩٧.

٢ السبول، تيسير (١٩٧)، أحزان صحراوية، عودة الرفاق المتعبين، المكتبة العصرية، بيروت، ص ٨٢.

فأيّ إله قد أشار
وفتح في تغلب مقلة
وأغمض أخرى ببكر
فسقتم عزيز المطايا لهذا الدمار؟
لمن توقدون الأضاحي بغير مواسمها
والمضخى له ناقة
والبسوس على ضفتي احتضار
تشخّ زيوت مصايحكم
وأغلى مراكمكم حوصرت في غريب البحار^(١)

وحظيت بعض شخصيات البسوس الثانوية بالاهتمام والتوظيف لدى بعض الشعراء كان أنضجها استدعاء أمل دنقل "لليمامة" بنت كليب في شهادة شعرية مطولة لها أسماها "مراثي اليمامة" وفي العنوان دلالة كافية على مضمون النص الذي تقف اليمامة في أوله وقفة صارمة من المصالحة والثأر مؤكدة أنها لن تتخلى عن ثأر أبيها، ولن يقف ثأره عند حد إلا أن يعود كليب من جديد، يقول دنقل على لسان اليمامة:

أيي... لا مزيد!
أريد أيي عند بوابة القصر
فوق حصان الحقيقة
منتصبا من جديد
ولأطلب المستحيل، ولكنه العدل
هل يرث الأرض إلا بنوها؟
ولا تتناسى البساتين من سكنوها
وهل تشكر أغصانها للجدور؟
لأن الجدور تهاجر في الاتجاه المعاكس^(٢)

١ البرادعي، خالد (١٩٩٨)، أوراق من هذا العصر، تعليق متأخر على حرب البسوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٨٠.

٢ دنقل، الأعمال الكاملة، مراثي اليمامة، ص ٤١٠.

ذي قار

يمتاز هذا اليوم من أيام العرب عن غيره من الأيام بأنه من الأيام التي انتصفت فيها العرب من العجم، ورأى كثير من الشعراء أن هذا اليوم يشكل إشارة صريحة للتحول والتغير المنتظر، فكان رمزا عاما دون الخوض في تفاصيله أو أبطاله.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا اليوم الشاعر أحمد دحبور في نص له سبق بيانه هو "أحزان ورقة بن نوفل"، إذ نظر الشاعر إلى هذا اليوم على أنه بداية التغير وإشارة لقدرة أصحاب العقول على محاربة الجهل والفساد، يقول:

رسالة ترجني

الأتراه مقبلا، شرارة كامنة في اللات؟
أو بحيرة تفور من دم القرابين؟ استفق
لعله الناموس: ها ذي قار تلقي النار
لا... لم تحترق^(١)

أما الشاعر خالد محادين فإنه يوظف ذي قار توظيفا معاكسا لحقيقتها في معرض رفضه للواقع المر الذي تحياه الأمة، واكتفائه من تقليب صفحات التاريخ والتغني بالماضي وبطولاته المنتهية، يقول:

سئمت قراءة التاريخ حول مواعد النار
ووضع المجد موسوما على صفحة
والف حكاية صفراء عن يرموك أو خالد
وعن أيام ذي قار
... محال في بلاد المرة إلا خصاب
يولد مرة رجل
فما زلنا
نضاجع ألف امرأة على أسياف ذي قار
وحول مواعد النار^(٢)

١ دحبور، الديوان، ص ١٥٢.

٢ محادين، خالد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، صلوات الفجر الطالع، المؤسسة الصحفية الأردنية «الرأي»، ص ٦١.

ونجد من الشعراء من وظف دلالة الحروب الجاهلية بشكل عام دون أن يخص يوماً منها على اعتبارها رمزا للخصومة والعداء بين أبناء الدم الواحد، ونجد كذلك إشارات متناثرة لحروب ووقائع في مستوى توظيفي إشاري بسيط كالذكر العام ليوم داحس أو بعث أو غيرها.

المبحث الرابع: توظيف الأساطير الجاهلية

تعددت الدراسات التي تناولت الأساطير وصلتها بالشعر والأدب بعد أن أصبح توظيف الأساطير - في حين من الزمان - حمى تحتاح الغالبية العظمى من الشعراء المعاصرين، وهذا دافع لإجمال الحديث عن الأساطير وأنواعها وعوامل نشوئها وغير ذلك مما يتصل بها.

ويتداخل مصطلح الأساطير مع الخرافات إلى حد كبير عند الغالبية العظمى من الدارسين، ويحاول بعضهم^(١) أن يميز الخرافة عن الأسطورة بأن الخرافة ليست محل اعتقاد من أي كان، لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي ينصت إليها، أما عن المصطلح فيرى أنس داود أنه يعني: "مجموعة الحكايات الظرفية المتوارثة عن أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بالوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة"^(٢).

ويبدو أن العوامل المتحركة في انبثاق الأساطير متعددة ومتشعبة، وهذا لا يمنع من القول، إن العرب أمة قليلة الأساطير مقارنة بغيرها من الشعوب، وأكثرها ارتباط بعالم القوة والخيال المتمثل في حكايات الجن والغول وما شاكلها، ولا نجد في الشعر الجاهلي تفاصيل لهذه الأساطير إلا ما جاء عرضاً على شكل إشارات بسيطة، أو كما يقول أنس داود: "وما رأينا من إشارات أسطورية في شعر الجاهلية، نسج الشعراء العرب في العصور التالية على منواله، فرأينا هذه الإشارات تومض في ثنايا شعرهم"^(٣).

١ عجيبة، محمد (١٩٩٤)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، ص ١٩.

٢ داود، أنس (١٩٧٥)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط١، مكتبة عين شمس، القاهرة، ص ١٩.

٣ داود، المصدر نفسه، ص ٧٦.

ويسلط أحمد كمال زكي الضوء على العلاقة بين الشاعر والأسطورة الناتجة عن الواقع الذي يحياه الشاعر ويرى أنه "لم يعد في الصعب ملاحظة أن الأسطورة التي يستغلها أديب العصر تعاد صياغتها تماما كما يعيد صياغتها القصاص الشعبي وليس من شك في أننا نحتاج إلى نقلها نحو المعاصرة بالقدر الذي يهدف إلى أن تكشف هي عن سلوك أبطال العصر"^(١) وتزداد بشكل واضح القيمة الإنسانية والأدبية للأساطير في نظر الباحثين والدارسين، ويعلق محمد عجمية على ذلك بقوله: "جميع المدارس المعاصرة على اختلاف ما بينها تجمع على أهمية الأساطير والتوفر على دراستها لاتصالها بالوظيفة الرمزية، وتعدّ من أخص ما يمتاز به البشر عما سواهم من عالم الحيوان، فالإنسان وحده هو الكائن الذي لا يقنع بما هو موجود، أو بما هو واقعي محض، أو عقلائي محض، فينشئ الرموز والأنظمة الرمزية إعرابا منه عن توقه الأبدي إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها منه الحس والإدراك"^(٢).

سبق الشاعر الجاهلي الشاعر المعاصر في توظيف الأساطير والخرافات التي وصلتته، و كثرت الإشارة لمجموعة من الأساطير تعد الأوفر حظا في التوظيف كزرقاء اليمامة والعرافة، والغول، والعنقاء، والهامة، وغيرها، وتفاوتت دلالة هذه الأساطير من أسطورة لأخرى ومن نص لآخر، وتاليا نظرة سريعة لبعض هذه الأساطير.

زرقاء اليمامة

تعد هذه الأسطورة من أغني الأساطير الجاهلية بالرموز والدلالات التي جذبت الشاعر المعاصر لتوظيفها، و كانت بشكل عام رمزا لاستشراق الغد، ودلالة على مقدرة التنبؤ وبعد النظر المقرون بالتحذير من الأخطار، وخبر زرقاء اليمامة في تحذير قومها من الرجال الذين تخفوا في مسيرهم بالأشجار بعد أن استطاعت أن ترصد مسيرهم على بعد مسير ثلاثة أيام مبثوث في كثير من كتب الأخبار والتراجم.

تنبه كثير من الشعراء إلى الإمكانات التعبيرية التي يحملها هذا الرمز الأسطوري، وكان أولهم عز الدين المناصرة في قصيدته "زرقاء اليمامة"^(٣)، وفيها يجعل المناصرة زرقاء اليمامة رمزا للقوة التي تنبأ بالأخطار ولا تجد من يصغي لها، فكانت النهاية سفك الدماء وهلاك الجميع

١ زكي، أحمد كمال (١٩٧٩)، الأساطير، ط٢، دار العودة، بيروت، ص ٢٣٧.

٢ عجمية، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها، ص ٦.

٣ نشرت هذه القصيدة لأول مرة في مجلة أداب عام ١٩٦٦. وانظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٨٠.

وهو يخص تحديدًا الخطر الصهيوني الذي كان متوقعًا دون أن يجد من يحرك أمامه ساكنًا فحلت الهزيمة في عام ١٩٦٧، يقول المناصرة:

لكن يا جفرة الكنعانية
قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات
كجيش محتشد تحت الأمطار
أقرأ أشجاري، سطرًا سطرًا، رغم التهوية
لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتا الحمراء
كنا نلهث في صحراء التيه
كيتامى منكربين على مائدة الأعمام
ولهذا ما صدقك سواي...! ^(١)

كانت هذه النبوءة واستشعار الخطر الذي قابله الآخرون بالتكذيب واللامبالاة مقدمة للهزيمة وحلول نهاية مفاجئة للزرقاء حين قلعت عينها ثم قتلت مع من قتل، يقول المناصرة:

كان الجيش السفاح مع الفجر
ينحر سكان القرية في عيد النحر
يلقي تفاح الأرحام بقاع البشر
في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة..
في اليوم التالي يل زرقاء
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة..
في اليوم التالي يا زرقاء...! ^(٢)

ثم جاء الشاعر المصري أمل دنقل بعد المناصرة ليعيد قراءة الأسطورة ويستقط عليها بقدرته فنية عالية أبعاد التجربة المعاصرة في استحضار مركب للزرقاء وعترة العبسي، فكانت النتيجة نص شعري حظي باهتمام كثير من الدارسين والنقاد نظرًا لملاسته الدقيقة موضع الجرح العربي في ذاك الزمان، يقول دنقل:

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، ج ١، باعنب الخليل، ص ٢١.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، ج ١، المصدر السابق، ص ٢٣.

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك مثخنا بالطعنات و الدماء
أزحف في معاطف القتلى
وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الاطفال في الخوذات... ملقاة على الصحراء..^(١)

إن الصورة المؤلمة للنهاية التي حلت كانت تفوق الحد المتوقع، لكن ما فائدة الكلام أو العتاب بعد أن وقع المحذور ولم يرض أحد أن يستمع لصوت التحذير، يقول:

أيتها العرافة المقدسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف: قايسوا بنا
واتمسوا النجاة والفرار^(٢)

أما خالد البرادعي فإنه يوجه دعوة لزرقاء اليمامة لتعود من جديد وتبصر لنا مواقع الخطر الجديدة المحيطة بنا، بعد أن أخفقت قوانا ودب الخلاف والفرقة في صفوفنا ولم نعد قادرين على رؤية ما يحيط بنا من أخطار يقول:

١ دنقل، الأعمال الكاملة، ص ١٥٩.

٢ دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ١٦٣.

زرقاء لو تاتين مبصرة
وتحددن مواقع النجب
فاضت مياه الفاتحين أسي
واستلقت الأبحار في الكتب
وقوافل الحكام قاطبة
في الليل لم تسمع ولم تجب
كل له حاد وكاهنة
ودليلة في سيره الحجب
يكفيه ما طالت أصابعه
من خبزنا المعجون بالنصب^(١)

العنقاء

جاء في كتب الأخبار أنها طير ضخمة خلقت زمن سيدنا موسى عليه السلام منها ذكر وأنثى، ولها وجه إنسان وأربع أجنحة في كل جانب، ضخمة وطويلة العنق ومن هذه الصفة جاء اسمها، ولما بدأت تخطف الأطفال والجواري دعا عليها نبي أهل الرّس حنظله بن صفوان فغابت من الوجود^(٢)، وهي من الأساطير التي وجدت من يصدق بوجودها لدى عرب الجاهلية، ويؤخذ بعظمها وبأسها، و رأى فيها الشاعر المعاصر رمزا للقوة، والشدة، فاستدعاها بدلالات عدة، و منهم الشاعر حبيب صادق الذي يضيف تفاصيل وأبعادا أسطورية جديدة للعنقاء في نص له بعنوان: "رياح السموم والعنقاء" يقول فيه:

لا ندري مهيبك يا عنقاء
يا ذات الأجنحة الحمراء
والمنقار الأخضر
يا ربحا صرصر
ونسيم كخيول الأطفال
يا مثلا سائر

١ البرادعي، أوراق من هذا العصر، رسالة إلى زرقاء اليمامة، مصدر سابق، ص ٥٦.

٢ عجينة، موسوعة أساطير العرب، مصدر سابق، ص ٥٥-٥٦.

من كهف الماضي للحاضر، يا حلم الموتى والأحياء
يا صورة مجد شعرية
كانت بالأمس^(١)

العرّاف / العرافة

حظيت شخصية العراف بمكانة متميزة في المجتمع الجاهلي بفعل البعد الأسطوري لقدرته على كشف الغيب ومعرفة المستقبل، " وهذه، الرموز التي ترد عند شاعر بعينه ولا تتحول إلى رمز مشترك لا بد وأنها متصلة بنفسية الشاعر، أو توصل إلى استدعائها حين استطاع الربط بينها وبين موقف جديد لديه يريد أن يعبر عنه من وراء قناع، من هنا جاءت صورة متناثرة للعرافين تشبه إلى حد كبير في طريقة بنائها الجديدة صورة زرقاء اليمامة، . . ، كما يمتزج العراف في بعض القصائد بالقوة الخارقة القادرة على الكشف عن ما وراء الصمت وعتبات الرجاء^(٢)، ويغلب على الشعراء المعاصرين الذين استدعوا العراف طابع الحزن والألم والنظرة المتشائمة، ولا يكاد الأمل يظهر في مضامين النصوص التي وظفت هذا الرمز.

إن صورة الألم و الرثاء والنظرة السوداوية المقترنة بالحالة النفسية للشاعر تظهر عند المصري محمد أبو سنة في نص بعنوان " عرافة الأسى "، يكشف عن النظرة المستقبلية المظلمة المزوجة بالأسى عنده، يقول:

تأتين من صخورك الجرداء
تجودين سيفك الطويل
ترغمت خطاك بالرثاء
تشيعين موكب النجوم
إلى مدائن الغزاء

.....

يا أنت يا عرافة الأسى
يا نعش وردة الفرح
يا لحظة الفراق^(٣)

١ صادق، حبيب، (١٩٦٩)، فصول لم تتم، ط١، دار الآداب، بيروت، ص ٥٥.

٢ الكركي، توظيف الرموز التراثية، مصدر سبق، ص ١٢٠.

٣ أبو سنة، محمد، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، الصراخ في الآبار القديمة، ط١، ج١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص ٤٠٥.

أما عند سميح القاسم فإن العرّاف يتنبأ له بعملية تفجيرية تضرب عمق المدينة وتدمر مبانيها كأنها زلزال في نص بعنوان "العرّاف" يقول فيه:

سترفع عينك سبع مرات
سبع مرات ستبصر نجمة الصبح
سياتيك صوت أن أزفت الساعة
يدوي انفجار هائل وانفجارات
قطعة ضخمة من الاسمنت المسلح
تسحق وردة حمراء في الحديقة الخلفية
أطنان من الفولاذ تنصهر في صيحة واحدة^(١)

وتلجأ الشاعرة فدوى طوقان إلى العرّافة وتجذ في محاورتها سبيلا لها تطرح عبره وجهة نظرها في الواقع الذي تحياه في نص بعنوان "نبوءة العرّافة"، تقول فيه:

حين بلغت عامي العشرين
قالت لي العرّافة الدهرية
تنبئي عنك الرياح في هبوبها
تقول:
تعويذة السر المحيق ههنا
بيتك المهلهل المشطور
معقودة تظل لا تزول
حتى يجي الفارس الكرسي المنذور
تنبئي الرياح في هبوبها
عن فارس يجي
لا واهنا ولا بطيء
تقول لي: يجي من طريق
تشقها من أجله الرعود
والبروق^(٢)

١ القاسم، سميح، (١٩٨٣)، كولا ج، العراف، ط١، مطبعة سلامة، حيفا، ص ٣٩.

٢ طوقان، الأعمال الكاملة، على قمة الدنيا وحيدا، مصدر سابق، ص ٥٩٠ - ٥٩١.

الغول

ما زالت أسطورة الغول وأحاديثه من أكثر الأساطير الشعبية التي حافظت على وجودها جيلا بعد جيل، وبقيت على صورتها المربعة، إضافة للاعتقاد بالقوة الخارقة للغول، وقد يوجد من يؤمن به، وارتبط وجوده بالصحاري الجرداء والأماكن الخاوية، ورأى الشاعر المعاصر فيه رمزا لكل إنسان فاسد مرعب، ينمو ويقتات على دماء وحقوق الآخرين، ورمزا لكل استغلالي متسلط، وتناثر توظيف الغول بشكل بسيط في كثير من النصوص، فنجد عند الشاعر عبد الرحيم عمر من العقبات التي تقف في وجه الرحلة نحو الأمل والحياة الكريمة، ونلمحه في قوله:

مدلج رغم سبات القوم في جنبه

عضات النصال الجارحة

خانه الركب

وخلاه على وجه الفلاة اللافة

فهو مخذول

ومندور لإلهام الجموع الراضحة

رافض للزيف والته وغيلان الليالي الجائحة

ويظل الأفق ينأى والمدى

ويظل الوهم والحلم رفيقي دربه.. والصدى

رحلة الحق أخيرا رابحة

يا صديقي

لا تسئل عن قسوة التيه أو الغيلان

فالأسوار إن تبدت فاضحة^١

أما عند علي الجندي فإن الغول يظهر في الصحراء والوهاد التي تمر في خيال الشاعر ليصبح معادلا للجوع، فالجوع هو الغول الذي يظهر للشاعر في إشارة منه للحال التي يعيشها والإفقار الذي يجد نفسه فيه، يقول:

١ عمر، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، أقوال شاهد عيان، مصدر سابق، ص ١٨٥-٤٨٦.

ومرت ذكريات البید في خیالی
عزيف رمالها بدمي قوافي دمي الغالی
و... مَرَّت
كانت الكتبان فحمية
وكان الجوع في أحداقها غولا
و كنت أسبح في مجرى الوهاد
أفيق من أشواقی التكبء مقتولا^(١)

الهامة

أسطورة عربية قديمة آمن بها كثير من عرب الجاهلية، ونجد لها ذكرا في أشعارهم، يقال إنها طائر صغير يظهر ويحلق في الأماكن التي يكثر فيها القتل وأحداث الموت، ويرون فيها روح القتيل التي تخرج من جسده عند مقتله وتظل تصيح عند قبره وتردد عبارة: "اسقوني" إلى أن يؤخذ بثار القتيل وتحوم حول أبناء الميت لترى ما يصنعوا بعده وتخبره به^(٢)

وارتبطت الهامة عند الشاعر المعاصر بفكرة الثأر والانتقام "وقد تنبه إلى هذا الرمز الشاعر محمود الشلبي، وعبر من خلاله عن صورة دماء شهدائنا التي لم نثار لها"^(٣)، وفي النص محاولة غير مباشرة من الشاعر لاستنهاض الهمم والحث على إدراك الثأر، يقول:

أيتها الهامة، صاحت

في سهل الواقوسة. في حطين

في قرطبة المنفى

في صحراء الربع الخالي

في قاسيون

اسقوني

ما من أحد

أيتها الهامة صيحي

١ الجندي، طرفة في مدار السرطان، مصدر سابق، ص ٨.

٢ عجينة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٤-٣٣٥.

٣ الكركي، توظيف الرموز التراثية، ص ١٠٤.

نبت القيصوم بأمعاء الفتح الأول
صدئت أسرجة الفتح الأول
نكصت خيل الفرسان
صارت رسما يدفن في رحم الموت
المدمن مضغ الغات^(١)

ونجد الهامة عند عبد الرحيم عمر تصرخ وتنادى، فلا نجد من يلتفت إلى نواحها، ويعود الصدى إليها، فتطير من أساها جافلة في الصحارى، في إشارة لعدم إدراك ثأر القتلى العرب، يقول:

أي هامة
جاوزت في بثها العاني نواح المستهامة
هجرت حاضرة القوم وشطت واهلة
لويؤانسها ضجيج القافلة
ربما علت بما مدت فما ألفت سوى رجع أساها لأساها
فمضت في اليد لهفي جافلة
يا شهيدا: ظل يستنخي شهادات الدهور الأزلية
حاملًا في كل أرض عربية
شوقها اللاهب الآتي، وما يمنع فيه من كلام
مرة أبصرته يقتل في لبنان مجهول الهوية
وعلى الأوراس يقضي حافظًا كل الوصايا العربية^(٢)

لقد تعددت الجوانب الفنية التوظيفية في الشعر العربي المعاصر - شعر التفعيلة -، و تعددت أشكال توظيفها من نص لآخر، ومن شاعر لآخر، و كان لدى كثير من الشعراء وعي كبير بالإمكانات التوظيفية المتاحة في الموروث الجاهلي وفق الآليات التي ستوضحها الدراسة في الفصل التالي.

١ الشلبي، محمود، (١٩٧٦)، عمقلان في الذاكرة، المطابع التعاونية، عمان، ص ٣٦.

٢ عمر عبد الرحيم، بين الماء و السراب، ص ٤٩.

الفصل الثالث

آليات التوظيف

- ١ - توظيف النص الشعري الجاهلي
- ٢ - توظيف النص النثري الجاهلي
- ٣ - أساليب الخطاب التوظيفي
- ٤ - إشكاليات التوظيف
- ٥ - نظرة في تصحيح التوظيف

الفصل الثالث

المبحث الأول: توظيف النص الشعري الجاهلي

لم يقتصر انتفاع الشاعر العربي المعاصر من الموروث الجاهلي على توظيف الرموز و استدعاء الشخصيات الجاهلية فحسب، ولكنه أخذ من كل جوامع الموروث الجاهلي كما سبق بيانه، و وجد الشاعر في الموروث الشعري الجاهلي مادة خصبة تحمل طاقات هائلة، وقدرات تعبيرية تتناسب مع مختلف أبعاد تجربته الشعرية المعاصرة، أخذابعين الاعتبار أن حضور النصوص الأدبية الجاهلية لا يقل شأواً عن حضور أصحابها، وأنها قد تؤدي له ما لا تستطيع أن تؤديه غيرها من الرموز أو الدلالات الأخرى.

إلا أن الصعوبة الأظهر في هذا العمل " تكمن في مدى قدرة الشاعر و هو يضمن شعره أشعار سواه على أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءاً من بنية قصيدته، و مدى تمكنه كذلك من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه " (١).

و لا يفوتنا أن نشير إشارة عاجلة إلى أن الانتكاء على النصوص الجاهلية كيفما كان شكل هذا الانتكاء ليس أمراً غريباً على الشعر العربي، فقد أفرد كثير من الأدباء السابقين مدونات خاصة تناولوا فيها هذا الموضوع من كل جانب، و اختلفت مسميات الظاهرة من كتاب لآخر حتى زماننا هذا إلى أن ظهر مصطلح التناسخ بمفهومه المعاصر، فبقيت ملامح الظاهرة و اختلفت الأسماء (٢).

١ عيد، رجاء، (٢٠٠٣)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٩٤.

٢ للمزيد: انظر في الفصل الأول، التناسخ.

في هذا المبحث ستحاول الدراسة بيان أشكال توظيف النص الشعري الجاهلي في الشعر العربي المعاصر ومن خلال نماذج شعرية متنوعة لعدد من الشعراء الذين يدخلون ضمن حدود الدراسة المكانية، وهي ذات الأشكال التي تنسحب على النص النثري الذي ستتطرق له الدراسة في المبحث الثاني، سواء أكان النص جاهلياً أم لم يكن، إضافة إلى نظرة في الدلالات التي تحملها عناوين النصوص و الدواوين الشعرية المعاصرة مع نموذج يبين أبرز صور العناوين التي يمكن أن يوظفها الشاعر المعاصر، و أرى أنه يمكننا الاطمئنان إلى تقسيم أشكال التوظيف إلى لأقسام التالية:

١. التوظيف النصي الكلي.

٢. التوظيف النصي الجزئي.

٣. التوظيف التناسي.

٤. سيميائية العنوان.

أولاً : التوظيف النصي الكلي

في هذا الضرب من أشكال التوظيف نجد الشاعر المعاصر يلجأ إلى النص الشعري الجاهلي فيقتطع منه أبياتاً كاملة، و يضمونها نصه المعاصر بالشكل الذي تتطلبه التجربة المعاصرة، و أقل ما يمكن أن يأخذه الشاعر في هذا الشكل من التوظيف بيتاً شعرياً واحداً، و له أن يزيد على ذلك ما أراد، وفق ما تقتضيه حاجة نصه.

يعدُّ هذا الشكل من أشكال توظيف النصوص من أبسط الأشكال و أيسرها، إلا أن توظيف النصوص الجاهلية في النصوص المعاصرة في هذا النمط يحتاج إلى سلامة تقدير، و دقة اختيار، و قبل كل ذلك رابط إيحائي مشترك بين النص الجاهلي و النص المعاصر، لأن في حشو النص المعاصر بشعر الآخرين دون قواسم مشتركة بينهما إفساد للنص المعاصر و خروج به عن حدود الأصالة.

و يبرز هذا الشكل التوظيفي عندما يدرك الشاعر المعاصر أن قوة النص الشعري الجاهلي تفوق نصه منفرداً، فيلجأ إلى هذا الأسلوب تحقيقاً للقوة في نصه، وهذا يقودنا إلى القول إن الشاعر المعاصر لا بد أن يكون على اطلاع واسع بالتراث الشعري الجاهلي ليتمكن من الاختيار بسلامة و قوة، و عليه لا بد للشاعر المعاصر الذي يلجأ لتوظيف النصوص التراثية في شعره أن يأخذ بعين الاعتبار أموراً أبرزها التالية:

١. توظيف النصوص الشعرية الجاهلية ذات القوة والحضور المتميز قدر الإمكان؛ لضمان تحقيق التواصل مع المتلقي، علماً أن اشتهاار الشاعر الجاهلي يختلف تماماً عن شهرة النص الجاهلي، وهذا الاختيار محكوم أصلاً بشبكة العلاقات المشتركة بين كلا النصين كما سبق.

٢. تنبيه المتلقي بطريقة ما إلى أن النص الموظف في العمل الشعري الذي يقبل على قراءته ليس من صنع الشاعر، كأن يحاول إفراده في أسطر مستقلة، أو أن يضعه بين علامات تنصيص، أو باستخدام الهوامش، أو من خلال تقنيات الطباعة المتاحة.

يقول الشاعر سميح القاسم في نص يعبر فيه عن حالة الغضب و السخط التي تنتابه بعد ما حل بأهله في فلسطين من قتل، وتشريد، واعتقال وتكيل، في ظل التخاذل العربي و التقاعس عن نصرتهم:

" تفو . .

على أعلامكم الخافقة

فوق جماجم أهلي . .

فإما أن تكون أخي بصدق فأعرف منك غثي من سميني

وإلا فأطرحني و اتخذني عدواً أتقيك و تتقيني

أهلي . . يا نظري . . يا خلاص روحي وإثمها

أين أنتم . . يا ذرى القامات المسحوقة كالتبن^(١)؟

في النص السابق نلاحظ أن القاسم قام بتضمين بيتين^(٢) من قصيدة للشاعر الجاهلي المثقب العبيدي^(٣) دون أن يغير شيئاً فيهما، ذلك أنه وجد فيهما على حالهما التراثية القدرة على التعبير التام عن تجربته الشعرية المعاصرة، فاكتمى بإيرادهما فقط .

١ القاسم، سميح، (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، إلهي . إلهي . لماذا قتلني، سرية، ط١، دار الهدى، كفر فرع، ج٤، ص ١٣٤.

٢ المثقب العبيدي . (١٩٧١)، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص ٢١١. وانظر: المفضليات، رقم ٧٦، ص ٢٨٧. منتهى الطلب: ١: ٢٩٩.

٣ المثقب بكسر القاف وهو لقب له، واسمه عائذ بن محصن بن نعلبة، شاعر فحل قديم، كان زمن عمرو بن هند، المفضليات، ص ٢٨٦.

وأما الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين في نص له بعنوان "قصيدة جنوبية" فإنه يستحضر رفيقاً له، و يجري معه حواراً يتحدث فيه عن معاناة الشعب اللبناني و تحديداً في الجنوب، فيقول:

قرأنا سطور الجثث
و ما خبا الموت بين السطور
قرأنا معاً شهادات القبور
و موتاً. فموتاً عبرنا إلى دورة الخبز باب المدينة
طاب لي أن أغني علي بابها:
"بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه و أيقن أنا لاحقان بقيصراً"^(١)

في النص السابق نجد أن الشاعر اللبناني قد استلهم رحلة الشاعر الجاهلي امرئ القيس مع صاحبه عمرو بن قميئة إلى بلاد الروم - في مسعاه خلف الثار، و استرداد الملك - ضمن قصيدته بيتاً^(٢) من رائيته دون أن يبدل فيه شيئاً مكثفياً بالدلالات التراثية التي يحملها البيت الجاهلي بشكل رآه الشاعر يتناسب و الحال التي يريد أن يعبر عنها، رغم التباين في المسعى بين رحلة الشاعر الجاهلي و رحلة الشاعر المعاصر، الذي لم يجد شيئاً يوازي صعوبة بحثه عن رغيف الخبز سوى رحلة امرئ القيس في طلب الثار و استرداد الملك.

و يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة له جعل عنواناً لها الشطر الأول من بيت شعر - لعمرو بن معد يكرب "ذهب الذين أحبهم" - متحدثاً فيها عن معاناته من فراق أهله، و وطنه، و كأن الفراق أبدي كفراق الموت على الرغم أن كلا المتفارقين أحياء و لكن بينهما من الأسلاك و البنادق ما يحول دون اللقاء^(٣):

في الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدري
وطني يضيع و لا أقول:
أه. من الليل الطويل

١ شمس الدين - محمد، (١٩٨٨)، الشعر في جرش، قصيدة جنوبية، كتابكم، عمان، ص ٥٢٦.
٢ امرؤ القيس، (د. ت)، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط ٤، دار المعارف، القاهرة، ص ٦٥ - ٦٦.
٣ أبو صبيح، يوسف (١٩٩٠)، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط ١، وزارة الثقافة، عمان، ص ١٦٤.

لو كنت أملك أن يردا
" ذهب الذين أحبهم
وبقيت مثل السيف فردا"^(١)

لا يخفى على المتأمل أن بيت الشعر الأخير ليس من صنع الشاعر، بل أخذه من قصيدة لعمر بن معد يكرب الزبيدي^(٢)، وأنه قد انتفع بالإمكانات التعبيرية التي يحملها البيت، الأمر الذي دفعه لإيراده تاما دون نقصان، وبشكل متناسق مع لحمة النص الجديد، فزاد النص بالبيت قوة تعبيرية وجمالا، ومع ذلك فإن الشاعر في آخر طبعة لديوانه أحال القارئ إلى هامش في نهاية الصفحة يبين له أن البيت لعمر بن معد يكرب.

و نجد الشاعر سميح القاسم في نص جميل له بعنوان " انتقام الشنفرى " قد ضمن عددا كبيرا من أبيات الشنفرى بشكل تام دون أن يغير منها شيئا، وأبياتا أخرى بدل فيها بعض الشيء تماشيا مع الشنفرى الجديد، يقول في مقطع من النص:

يا ولدي الجنى الغامض
صفر لحنا همجيا...

و بلثوم ينطف سما و رحيقا
قضم الحشفة و انطلق يجوب العالم
" أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل"^(٣)
و انطلق يجوب العالم...^(٤)

و يبدو واضحا للمتلقي التناص الكلي بين القاسم و الشنفرى من خلال إيراد الأول مطلع لامية الشنفرى ضمن النص التي يقول فيها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل^(٥)

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، ياعتب الخليل، ذهب الذين أحبهم، ص ٦٩.

٢ عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: هاشم الطعان، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠)، ص ٦٩.

٣ القاسم، سميح (١٩٨٤)، جهات الروح، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ص ٨.

٤ الشنفرى، لامية العرب، محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٤)، ص ٢٧.

ثم نجد القاسم في مقطع آخر من النص السابق ذاته يقوم بتوظيف كلي لمجموعة أكبر من أبيات شعرية للشنفرى، فيقول:

فإلا تـزرنـي حتـفـي أو تـلـاقـني أمشي بـسـدهـو أو عـداف بـتـورا
أمشي بأطراف الحمـاط و تارة تـفـض رجـلي بسـبطا فـعـصـنـصـرا
أبـغـي بنـي صـعب بن مـزبـدارهم و سـوف أـلـقـيهم إن الله أـخـرا
يـوما بـذات الرنـ أو بـطن مـنـجـل هـنـالك نـبـي القـاصـي المـتـغـورا

و يوما بذات الجليل

و يوما بذات الخليل

و يوما بيافا و حيفا

و بيروت، باريس، عمان، روما

و يوما كل الحواضر

كل المنابر

كل المقابر..^(١)

إن طبيعة تجربة الشنفرى المعاصر الذي يسعى للانتقام هي التي استدعت الأبيات الأربعة الأولى^(٢) في النص، فقام الشاعر بتوظيفها توظيفا كلياً دون أن يغير فيها شيئاً، لأنها تحمل على جاهليتها من الدلالات المعاصرة ما يمكنها من التعبير بقوة عن رغبة الشاعر سميع القاسم في الانتقام كما ذهب كثير من النقاد و الدارسين على اعتبار الشنفرى في النص السابق هو القاسم نفسه. و في مقطع آخر من النص ذاته يقول القاسم مضمناً بيتاً من شعر الشنفرى:

ذريني لئاسي و غومي

وقوسي و سهمي

و بأسى و غنمي..

إذا حرموني الحبيب فإني المحب و إني الحبيب

١ القاسم، المصدر السابق، ص ١٠.

٢ فرحات، يوسف شكري. (١٩٩٢)، ديوان الصعاليك، دار الجليل، بيروت، ص ٧٨

و انظر: صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط للمكتب و النشر، بيروت، ج ١، ص ٨٦.

و ماضٍ وحاضر
و مستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر
" دعيني و قولي بعد ما شئت إنني
سيغدى بنعشي مرة فأغيب " ..^(١)

فما بين علامتي التنصيص في آخر النص هو بيت آخر من شعر الشنفرى^(٢) انتفع القاسم به في تجربته الشعرية الخاصة، فتحول الشنفرى إلى قناع تختفي وراءه شخصية القاسم بكل أبعاد التجربة المشتركة بين الشاعرين، وعلى الرغم من محاولات القاسم إقصاء ذاته عن هذه الشخصية إلا أنه كان كثيراً ما ينطق بلسان حاله الخاصة.

ثانياً، التوظيف النصي الجزئي

وهو يعني: أن يلجأ الشاعر المعاصر إلى اقتطاع جزء من النص الشعري و توظيفه تناصياً مع نصه، و من الممكن أن يكون التناص بتوظيف جملة من بيت الشعر، أو شطر بيت، أو بيت كامل مع تبديل كلمة منه أو أكثر.

و في بعض الدراسات يتم معاملة هذا الشكل على أنه جزء من التوظيف النصي الكلي، إلا أنه من الأفضل الفصل بين هذا الشكل التوظيفي و الشكل السابق، نظراً للتشابه الإجرائي و التباين الفني بينهما، فإن كان كلاهما توظيفاً للنص الجاهلي في النص الشعري المعاصر، فإن الدلالة التي يؤديها كل شكل من أشكال التوظيف تختلف نسبياً عن الآخر، ففي الشكل الأول نجد مقدار الوضوح و المباشرة أكبر، و إمكانية التواصل مع المتلقي أفضل، و لا تتطلب ذلك القدر الكبير من القدرة الإبداعية.

أما الشكل الثاني - الجزئي - ففيه مهارة فنية أكبر، ذلك أن الشاعر يتعامل مع جملة ذات دلالة سابقة، تحتاج إلى قدرة على تركيبها ضمن النص المعاصر، مما قد يخلق نوعاً من الغموض و الإبهام، حيث يصعب على بعض القراء اكتشاف الجملة أو الكلمة الموظفة في النص دون إشارة مساعدة، و مع ذلك فإن قدرة الشاعر هي التي توجه إطلاق الحكم النقدي على مدى فاعلية اندغام الجملة الموظفة بشكل متجانس مع النص الجديد.

١ القاسم، المصدر نفسه، ص ١١.

٢ صفدي، مطاع و حاوي، إيليا، موسوعة الشعر العربي، ج ١، ص ٩٢.

إن تأثير التجربة الشعرية الجاهلية، في النمط التوظيفي الكلي يبدو ظاهراً أكثر، حيث يمكننا أن نلمح طغيان تأثير النص الجاهلي على النص المعاصر في كثير من أجزاء النص الشعري المعاصر، ونكاد في بعض النصوص، نجد أن التجربة الجاهلية تتحكم أكثر في توجيه بعض خصوصيات النص المعاصر و تفاصيله، أما نمط التوظيف النصي الجزئي ففيه يتبين جلياً للمتلقي محاولة الشاعر المعاصر تطويع النص الجاهلي، حيث يتناسب مع أبعاد التجربة الشعرية المعاصرة عبر الحذف أو الزيادة أو الاستبدال كما سيظهر في النماذج الآتية:

يقول الشاعر أحمد دحبور في قصيدته " فلسطين الهوى " يبكي الأحبة من الأهل و من الشهداء و الأبطال الذين عاش فقدمهم:

وسع البلاد.. ولم يسعه الموت
فاحتفلوا بموت ضيق متمزق الأوصال..
و اتسعت حياة حيثما ذهب الشهيد
ذهب الذين أحبهم.. ذهب العديد
و بقيت: نصف البرتقالة حامض مرّ
و نثر الدم على النصف المحلى..^(١)

إن من يمعن النظر في النص السابق، يجد أن الشاعر قد وظف شطراً من بيت شعر جاهلي للشاعر عمرو بن معد يكرب، وجد فيه الشاعر القدرة على التعبير عن تجربته المعاصرة، فاستعان به و أصبح جزءاً من النص الجديد، و لا نجد في النص إشارة لهذا التوظيف، فمن لم تكن لديه سعة اطلاع في التراث الجاهلي سيصعب عليه اكتشاف هذا الإندغام، أما التوظيف ففي شطر البيت الذي يقول فيه عمرو بن معد يكرب:

ذهب الذين أحبهم و بقيت مثل السيف فرداً^(٢)

و يقول الشاعر علي فودة في نص له يشكو فيه من قسوة الأحبة و الإخوان، و تبدل الأحوال، و تغيير الأزمان، و بخل الأيام بخليل مخلص حافظ للمعروف:

١ دحبور، أحمد (١٩٨٣)، الأعمال الكاملة، شهادة بالأصابع الخمس، بيروت، دار العودة، ص ٧٧١.

٢ ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ص ٦٩.

من القتل أيها الثلج . أبي يقول:

هذا الولد الضليل

ينكره دمي

والأصدقاء ناكروا الجميل

يطربهم همي ..

فاه يا زماني البخيل

(مالي أراني و ابن عمي) ...^(١)

ونرى في النص السابق أن الشاعر لم يستعر شطرا كاملا، بل اكتفى بعبارة شعرية ليوظفها في نصه، وقد وضعها بين قوسين محاولا التلميح للمتلقي بأن لهذه العبارة سمة مميزة عن باقي النص، فقد استذكر الشاعر حال الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد و موقف القبيلة و الأهل منه، و وجد في شعر طرفة تعبيرا عن ذات الحال التي يعيشها، فوظف جزءا من البيت الذي يقول فيه طرفة:

فمالي أراني و ابن عمي مالكا متى أدن منه ينأعني ويعد^(٢)

و هناك نمط آخر من التوظيف في هذا الشكل الجزئي، و يكون ذلك بتوظيف بيت الشعر الجاهلي كاملا باستثناء كلمة واحدة، فيقوم الشاعر باستبدال الكلمة المعاصرة بكلمة من البيت الجاهلي، يتحول بها البيت تحولا تاما ليعطي دلالة معاصرة في ظل دلالة الجاهلية:

يقول الشاعر محمد علي شمس الدين في نص " قصيدة جنوبية " متحدثا عن مرارة الحرب اللبنانية و ما نتج عنها:

و أيقن أنا لاحقان بقيصرا	بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه
نحاول خبزا أو غوت فنعدرا	فقلت له: لا تبك عينك إنما
	بكي من غنائي و قال:

١ فودة، علي (٢٠٠٣)، الأعمال الشعرية، عواء الذئب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٢.
٢ طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلام الشنيري، تحقيق: درية الخطيب و لطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٧.

هو الخبز أم دورة للمغني
ولما هوى
مال نحو الغناء^(١)

لقد سبق الحديث عن البيت الأول في مبحث التوظيف النصي الكلي، أما البيت الثاني فهو محور الحديث، حيث نرى أن الشاعر قام باستبدال كلمة من البيت بكلمة أخرى من اختياره حققت بعدا دلاليا جديدا في النص، فقد وضع الشاعر كلمة "خبز" وبدلا من كلمة "ملك" في بيت امرئ القيس، ونص البيت في أصله:

فقلت له: لا تبسك عينك إنما نحاول ملكاً أو نموت فنعدرا^(٢)

وستان ما بين مطلب امرئ القيس وصاحبه، والشاعر المعاصر وصاحبه، فالكلمة الجديدة حققت مفارقة وانزياحا قصدهما الشاعر وتطلع للتعبير عنهما، فالشاعر وصاحبه يسعيان وراء رغيف الخبز الذي غدا طلبه في هذا الزمان كمن يطلب ملكا فيرحل في طلبه و يلقى الأهوال في سبيله.

و تقول فدوى طوقان في قصيدتها الموسومة: "آهات أمام شبك التصاريح عند جسر اللنبي" التي سبق توظيف بعضها في موضع سابق بعد أن شعرت بالذل والمهانة وهي تنتظر الحصول على تصريح للدخول إلى وطنها:

وقفتي بالجسر أستجدي العبور
أه.. أستجدي العبور

.....

ليت للبراق عينا
أه يا ذل الأسار
حنظلا صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب.. موغل حتى القرار
صخرة قلبي وكبريت وقورة نار.^(٣)

١ شمس الدين، محمد (١٩٨٨) الشعر في جرش، قصيدة جنوبية، كتابكم، عمان، ص ٥٢٦ - ٥٢٧.

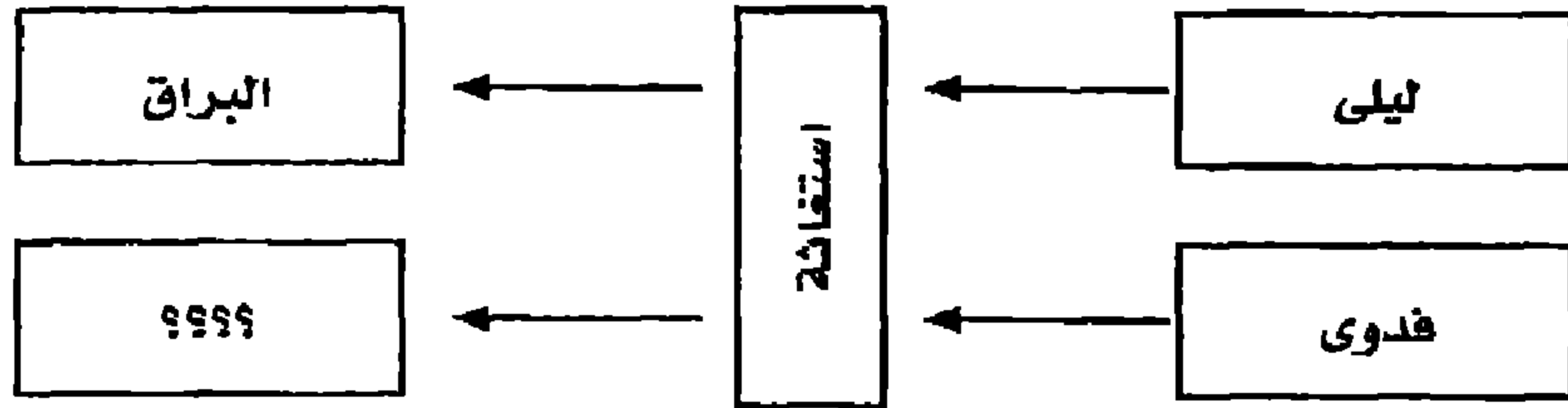
٢ ديوان امرئ القيس، ص ٦٦.

٣ طوقان، الليل والفرسان، ص ٥٢١.

لقد لجأت الشاعرة إلى توظيف جزء من نص للشاعرة الجاهلية ليلى العفيفة^(١)، التي استغاثت من أسرها بابتين عمها البراق^(٢)، فاستعارت جملة "ليت للبراق عينا" من النص الشعري الذي تقول فيه ليلى العفيفة:

ليت للبراق عينا فتري ما أقاسي من بلاء وعنا
عذبت أختكم يا ويلكم بعذاب النكر صباحا ومساء^(٣)

فالشاعرة فدوى لم تقتصر على استعارة جزء من النص، بل استعارت كذلك موقف الاستغاثة، ووظفتها لما يتناسب مع المعاناة التي تعيشها، فأطلقت صرخة استغاثة كتلك التي أطلقتها من قبلها ليلى العفيفة عليها تجد من يغيثها ويخلصها مما هي فيه.



وفي "حكاية الولد الفلسطيني" التي سبق الاستشهاد بها يرفض أحمد دحبور الواقع الأليم الذي يحياه - الإنسان الفلسطيني - و يرفض الصمت العربي، فيغير من لهجة كلامه ويستبدل لسانا قويا كالرعد بلسانه القديم، رافضا للذل والهوان، فيقول:

أنا العربي الفلسطيني
أقول وقد بدلت لساني العاري بلحم الرعد
ألا لا يجهلن أحد علينا بعد..

١ ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد، من وبيعة بن نزار، شاعرة جاهلية أسرها أحد أمراء العجم وحملها إلى فارس وحاول الزواج بها فامتنعت عليه واستغاثت بابتين عمها البراق بن روحان فجمع الفرسان وحررها من أسرها.

انظر ترجمتها: شعراء النصرانية، لويس شيخو، ص ١٤٨، شواعر الجاهلية، ص ٢٩٥، الأعلام، ج ٥، ص ٢٤٩
٢ البراق بن روحان بن أسد بن بكر بن بني ربيعة، من أقارب كليب والمهلل، كان بينه وبين طيء وقضاة حروب انتهت بظفره وظهور قومه، استغاثت به ابنة عمه فجمع الرجال وأجلبها.

انظر ترجمته: الأعلام، ج ٢، ص ٧٩، شعراء النصرانية، ص ١٤١. الأغاني، ج ٧، ص ٧٠.

٣ شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط ٣، دار المشرق، بيروت، ص ١٤٩.

صرفنا منذ هل الضوء ثوب المهد
و القمنا وحوش الغاب مما تبت الصحراء
رجالا لحمهم مزو رملا عاصف الأنواء..^(١)

ففي النص السابق نلمح تناص الشاعر المعاصر مع بيت من معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في بيته الذي يقول فيه:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا^(٢)

وهذا لا يمنع من الإشارة إلى التقارب النسبي بين التوظيف النصي الجزئي و التوظيف التناسي الذي سيرد تاليا، إلا أن وجود فارق فني بينهما يستدعي هذا الفصل، و يتمثل هذا الفارق في مقدار التصرف الكبير في النص الموظف في التوظيف التناسي إذا ما قورن بذاك النوع من التوظيف، وملحظ آخر يبقى قائما للدراسة إلى أن يثبت خلافه، يتراءى فيه أن بعض الشعراء قد يصدر في نمط التوظيف التناسي عن مقدار غير محدد من اللاوعي، بعد أن يتسرب شيء من مخزونه التراثي ليمزج بشكل إيجابي عفوي مع التجربة الجديدة، مع اليقين بأن الشاعر في نمط التوظيف الجزئي يصدر عن وعي تام بما يصنع.

ثالثا: التوظيف التناسي

في هذا اللون من التوظيف يتم توظيف مضمون النص الجاهلي في النص الشعري المعاصر، فيعمد الشاعر إلى التصرف في النص الجاهلي بإعادة صياغته و توجيهه بما يتناسب مع أبعاد التجربة الشعرية الجديدة، ولعل هذا التوظيف التناسي يكون مقصودا بذاته، و يطرقه الشاعر بنية مسبقة و بوعي تام، أو العكس تماما كما سبق ذكره وفقا لخصوصية التجربة و عمق التوظيف المبني على مدى وعي الشاعر بما يصنع.

وهذا الشكل من أكثر أشكال التوظيف النصي شيوعا، وأكثرها قدرة على استيعاب كافة أبعاد تجربة الشاعر المعاصر نظرا لحرية التصرف التي يملكها الشاعر في النص الجاهلي، و هذا ما يقودنا للتنبؤ به بأن هذه الحرية في التصرف قد تؤدي لخلق نوع من اللبس و الارتباك لدى المتلقي

١ دحبور، الديوان، حكاية الولد الفلسطيني، ص ٢٠١.

٢ التبريزي، الخطيب، (٥٠٢ هـ)، شرح القصائد العشر، ط ٢، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ١٩٧٣، ص ٣٦٦.

مقارنة بشكليّ التوظيف النصي السابقين، وتسهم معرفة النص الشعري و ثقافة المتلقي إسهاما فعال في التواصل مع النص الجديد.

و مثال ما سبق نجده حاضرا في نص شعري عند الشاعر المصري أحمد سويلم الذي يلجأ لتقنية التوظيف التناسي بشكل يحتاج معه المتلقي لسعة اطلاع ليتبين بشكل تام كافة أبعاد التناس، يقول:

جنت رث الثياب فقيرا
أغني بشعري لمن صام مثلي في الصحراء
جنت لا تنكري الخطو
لا تسلميني لسيف القبيلة
حسي أقسم جسمي بين الجسوم..
وأحسوبرودة مائي.. من أجل عينيك
تشفى جراحي من أجل عينيك
ينطلق الشعر مني سهاما غزق ليل المرايين
تسقط أعتى الحصون..^(١)

نقف أمام النص و نقول: كم من الذين قرأوا النص السابق استطاعوا الوقوف على التوظيف التناسي الذي صنعه الشاعر فيه عبر استدعائه لبيت الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي يقول فيه:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسوقراح الماء والماء بارد^(٢)

ونجد الشاعر ممدوح عدوان في نص له بعنوان "أمي تطارد قاتلها" يقوم بتضمين مضمون بعض الأبيات الشعرية و المقولات الجاهلية بعد أن جردها من السياق الجاهلي الذي صيغت فيه، و أسبغ عليها بعدا عصريا خاصا بتجربته، فنجده يقول:

١ سويلم، الأعمال الكاملة، قراءة في كتاب الليل، ج٢، مصدر سابق، ص ١٠١.
٢ عروة بن الورد، الديوان، ط١، شرح: سعدي ضناوي، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٢٤.

صاغوا الدماء
لتزويق وجه الجرعة
باسم السياحة
لكن قتل الأمومة.. بالنعل غالي
أنا الآن خمر..
وأمي هي الأمر
أمي تطارد قاتلها لا تنام..^(١)

يبدو التناص مع الموروث الجاهلي جلياً في النص السابق في شبكة من التقاطعات، فالشاعر يتناص مع مقولة امرئ القيس "اليوم خمر وغدا أمر" التي أصبحت مثلاً، وسيأتي الحديث عن هذا التناص لاحقاً، أما التناص الآخر فهو مع بيت الشعر الذي قاله الحارث بن عباد، عندما بلغه خبر مقتل ابن أخيه بجير على يد المهلهل شقيق كليب الذي قاد حرب البسوس، "فأرسل الحارث إلى مهلهل: إن كنت قتلت بجيراً بكليب، وانقطعت الحرب بينكم وبين إخوانكم فقد طابت نفسي بذلك، فأرسل إليه مهلهل: إنما قتلته بشسع نعل كليب" فذهبت مقولة المهلهل مثلاً، و غضب الحارث بن عباد وثار للحرب وأنشد قائلاً:

قلوه بشسع نعل كليب	إن قتل الكريم بالشسع غال
يابني تغلب خذو الحذر	إن اقد شربنا بكاس موت زلال
قرباً مربوط النعامة مني	لقحت حرب وائل عن حيال ^(٢)

نلاحظ في نص ممدوح عدوان أن المقتول هي الأمة العربية المستضعفة، التي خذلها أبناؤها، فانطلقت الأمهات اللواتي أصابتهن الجراح للثأر لأنفسهن بعد أن خذلهن الرجال، فإن كان الحارث بن عباد في النص الجاهلي يهب لياخذ بثأر بجير، ويسعى امرؤ القيس للثأر لأبيه الملك، فإن نساء الأمة العربية هن اللواتي ينهضن لطلب ثأرهن بأنفسهن.

١ عدوان، ممدوح، (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، أمي تطارد قاتلها، بيروت، دار العودة، ج ١، ص ٤١-٤٢.
٢ جاد المولى، محمد، و البجاوي، علي محمد، و إبراهيم، محمد أبو الفضل. (١٩٤٢)، أيام العرب في الجاهلية، ط ١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ص ١٤٢ - ١٤٧.

[بجير] ← [الثأر] ← الحارث بن عباد
[حجر] ← [الثأر] ← امرؤ القيس
[الأمة العربية] ← [الثأر] ← الأم العربية

و نجد أننا بالكاد نلمح التناص مع نص الحارث بن عباد، في ظل وجود تناص مع نص آخر لامرئ القيس أكثر شهرة من نص الحارث، و بالتالي فإن مقدار ما أوتي المتلقي من سعة نظر في الموروث الجاهلي سيبنى له التصور الكامل للتواصل التام مع النص المعاصر.

و يقول الشاعر حيدر محمود في قصيدته "نشيد الغضب" التي يفرغ فيها ثورة الغضب التي في داخله جرّاء ما يلاقي أبناء فلسطين و أولادهم من ذل و هوان في ظل التخاذل و الصمت العربي و الغفلة عما يجري في فلسطين، فيخاطب أما فلسطينية:

ادخلي غرف النوم
و انتزعي وردة الحلم..
من رأس أم
تهدهد أولادها
في أسرة أولادنا
"فإن بلغ الفطام لنا رضيع
تخربنو العروبة.. صاغرينا
و نأخذ منهم البترول: صفوا
و نبقيه لهم.. كدرا و طينا.." (١)

لقد استفاد الشاعر من الثورة التي عاشها الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الرفض لحياة الذل و الهوان، فثار على ملك الحيرة عمرو بن هند و قتله بعد أن حاول النيل منه وإذلاله، فقام حيدر محمود بتوظيف نص ابن كلثوم توظيفا تناصيا مصبوغا بالتجربة المعاصرة التي يعبر الشاعر فيها عن ثورته على تلك الفئة اللامبالية من أبناء الأمة العربية الراضية بالذل الذي لحق

١ محمود، حيدر، (٢٠٠١)، الأعمال الشعرية، من أقوال الشاهد الأخير، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٤١.

بإخوانهم في فلسطين، فرأى في الثورة عليهم دفعا للذل عن نفسه وشعبه، فوظف في النص مضمون قول عمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا
إذا بلغ القطم لنا رضيع تخرله الجبابر ساجدين^(١)

و من الشعراء الذين أكثروا من توظيف النصوص الجاهلية في أشعارهم توظيفا نصيا و تناسيا واعيا الشاعر عز الدين المناصرة الذي أكثر من استدعاء شخصية امرئ القيس و كذلك شعره، يقول المناصرة:

ضاع ملكي...
أكلتني الغربة السوداء يا قبر عسيب
جارتني: إنا غريان بوادي الغرباء
نبعث الشعر ونحمي أنقره
أيها الوادي الحبيب
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة
يا حمامات السهوب
أبلغني عني التحية
قبل موتي للحبيب^(٢)

لقد استعار المناصرة و هو يتحدث عن إحساس الغربة و الوحدة الذي يسيطر عليه بيتي الشاعر الجاهلي امرئ القيس اللذين يقول فيهما:

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريان ها هنا و كل غريب للغريب نسيب^(٣)

١ التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ٣٦٠.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، يا غيب الخليل، ص ١٤.

٣ ديوان امرئ القيس، ص ٣٧٥.

و يقول علي البتيري في نص له بعنوان "دم عربي لفطير صهيون":
قفانبك...

لا...

قفانحك...

لا

عن الصهوة المستفيضة بالعشق و الموت

هيا انزلا

لقد آن أن ينطق الصمت يا أيها العاشقان..^(١)

و يبدو مكشوفاً للقارئ تناص الشاعر مع مطلع معلقة امرئ القيس:

قفانبك من ذكر حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل^(٢)

و هو أمر تهافت عليه الشعراء حد الاستهلاك فلم يعد في مطلع المعلقة ما يشير، أو يوحي بالتجديد في توظيفه^(٣).

و يقول المناصرة في نص "المقهى الرمادي":

في كؤوس الشاي حمراء..

وفي لون الخطب

ها هنا أدفن ياسي

و أقول اليوم خمر.. وغدا يا غرباء

"اسكتوا يا غرباء

ارقصوا يا غرباء

فوزاء الثار منا خطباء"^(٤)

١ البتيري، علي، (١٩٨٨) الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، كتابكم، عمان، ص ٣٦٤.

٢ ديوان امرؤ القيس، ص ٨.

٣ يبدو أن الشاعر لم يكتف بتوظيف مطلع المعلقة بل إنه قام بتوظيف عنوان رواية القاص نجيب الكيلاني "دم عربي لفطير صهيون" عنواناً لقصيدته.

٤ المناصرة، المقهى الرمادي، ص ٦٢-٦٣.

و مع أن الشاعر يتحدث بلسان امرئ القيس إلا أنه يتناص مع نص آخر للشاعر الجاهلي و الصعلوك الثائر تأبط شرا بشكل يحقق مفارقة موحية، إذ يقول تأبط شرا متوعدا بالثأر ممن نذروا أنفسهم لقتله:

فوراء الثأر مني ابن أخت مـصع عقدته ما تحل^(١)

فالثأر الذي يريده تأبط شرا لنفسه و يتوعد به الأعداء وراءه أسلوب، و وراء ثأر امرئ القيس المعاصر أسلوب جديد مختلف هو أسلوب الخطابة والتنظير في تعريض لواقع الحال العربي في التعامل مع ثارات الأمة المكلومة.

و يقول قي نص آخر له بعنوان " جفرا في سهل مجدو ":

و أنا في غابة أشواك الصبر الأخضر
أنقل من غضب كالماء الطائر في الرجل
تأتي قد لا تأتي
مطلوب مني أن أجمّل
تأتي قد لا تأتي
مطلوب مني أن لا أسأل^(٢)

فنجد الشاعر قد تناص بشكل خفي مع مضمون جزئي لبیت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي و تجمّل^(٣)

١ صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، ج١، ص ١٤٦.

٢ المناصرة، الأعمال الكاملة، ص ٢٩ - ٣٠.

٣ امرؤ القيس، الديوان، ص ٨.

رابعاً، سيميائية العنوان

احتل العنوان مكانة متميزة في القصيدة المعاصرة، ولم يعد عملاً هامشياً سريعاً، فالشاعر المعاصر قد يعاني في خلق عنوان قصيدته أضعاف ما يعانيه في قول القصيدة ذاتها، ذلك أن عنوان القصيدة في نظر الكثير من النقاد المعاصرين يكاد يشكل مفتاح القصيدة أو مطلعها إن جاز التعبير، ولا تختلف أهمية عنوان النص الشعري عن أهمية عنوان الديوان الشعري الذي تنتمي له قصائده.

لقد تنبه الشاعر المعاصر إلى إمكانية توظيف الموروث الجاهلي في وضع العناوين ذات الدلالات الإيحائية، بل إنه تجاوز عملية العنونة المجردة إلى محاولة الاستفادة من الانزياح وخلق المفارقة في العناوين في محاولة لإخصابها وصبغها بالصبغة الشعرية.

عنونة النصوص

لقد سعى الشعراء إلى تكثيف النص الشعري واختزاله في الجملة أو المفردة المكونة لعنوان النص، ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من وجود نصوص تحمل عناوين لا رابط بينها وبين النص، أو أن العنوان يكون معاكساً تماماً للدلالة التي يحويها، أما الشاعر المعاصر فإن انتفاعه بالموروث الجاهلي في وضع عناوينه لم يقف عند شكل معين، بل إنه تنوع في صور متعددة يكمن أبرزها في التالية:

١. العناوين الرمزية الجاهلية: وهي تلك العناوين التي يستوحىها الشاعر من رموز، أو أسماء الشعراء والملوك والحكماء ومشاهير الدلالات التراثية الجاهلية، وأسماء الأيام والحروب الجاهلية، وكذلك السير والأساطير، التي تحظى بحضور كبير في وجدان المتلقي، وتحمل دلالات تعبيرية مكثفة كأمري القيس، والاصنام، والبسوس، وزرقاء اليمامة، وغيرها.

وفي هذه الصورة من صور العناوين، فإننا نجد الشاعر في الغالب لا يكتفي بوضع الأسماء أو الرموز بصورة مجردة، بل يعتمد لخلق قدر من الانزياح والمفارقة من خلال إضافة هذه الرموز إلى دلالات معاصرة أو موحية، كنص بعنوان "الصعاليك يجوبون الشوارع" لعلي فودة، و "كلمة لعروة بن الورد" لتوفيق زياد، و "إفادة لامرئ القيس" لعلي الفزاع، و "امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل" لعز الدين المناصرة، وغيرها الكثير.

٢. العناوين الشعرية الجاهلية، وهي تلك العناوين التي يهتدي

إليها الشاعر المعاصر من توظيف للنص الشعري الجاهلي بأخذ شطر من بيت مشهور أو مطلع لمعلقة، أو جملة شعرية مكثفة الدلالة تتناسب و مضمون النص المعاصر، ومن ذلك العبارة الشهيرة " قفا نبك " في مطلع معلقة امرئ القيس، و " هل غادر الشعراء " من مطلع معلقة عنترة، وغيرها.

و يراوح الشعراء في هذا النمط من العناوين بين تضمين تام و مباشر للجملة الشعرية المختارة للعنونة، أو من خلال تصرف فني مدروس يحمل أبعادا عصرية و سمات تجديدية وفقا لتقدير الشاعر.

٣. العناوين النثرية الجاهلية، وهي تلك العناوين التي ارتبط اختيارها بالنثر الجاهلي، كأن تكون قولا جاهليا مأثورا: مثلا أو حكمة، أو غيرها مما قيل في أحداث و وقائع جسام أو حوارات و خطب خالدة و أيام مشهودة، و الغالب أن يبحث الشاعر عن القول النثري ذي الحضور الواسع في وعي المتلقي و من هنا كانت الغالبية العظمى للعناوين النثرية من الأمثال و الحكم، و للشاعر في تناول العناوين النثرية أن يقف عليها كما هي، أو بالتصرف فيها كالعناوين الشعرية.

عنونة الدواوين

هناك الكثير من الشعراء المعاصرين الذين وظفوا الموروث الجاهلي في عناوين لدواوينهم الشعرية، كعلي الجندبي في ديوانه " طرفة في مدار السرطان "، و أمل دنقل في ديوانه الموسوم بـ " أقوال جديدة عن حرب البسوس " و كذلك ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، و ديوان " مجنون عبس " للشاعر محمد القيسي، . . الخ.

و لا تختلف صور عناوين الدواوين الشعرية التي وضعها أصحابها بتوظيف الموروث الجاهلي عن صور عناوين النصوص الشعرية كما سبق بيانه.

و في الجدول التالي مثل على توظيف الموروث الجاهلي في العناوين من مختلف صور عناوين النصوص الشعرية المعاصرة التي سبق بيانها التي اجتمعت عند الشاعر عز الدين المناصرة:

عنوان النص	الديوان	صورة العنوان	ملاحظات
قفانبك	يا عنب الخليل	العناوين الشعرية الجاهلية	من مطلع معلقة امرئ القيس
زرقاء اليمامة	يا عنب الخليل	العناوين الرمزية الجاهلية	من الرموز الجاهلية المشهورة
ذهب الذين أحبهم	يا عنب الخليل	العناوين الشعرية الجاهلية	من قصيدة لعمر بن معد كرب
امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل	بالأخضر كفناه	العناوين الرمزية الجاهلية	من الرموز الجاهلية المشهورة
الرحيل إلى حيث ألت	يا عنب الخليل	العناوين الثرية الجاهلية	من الأمثال الجاهلية

المبحث الثاني: توظيف النصوص النثرية الجاهلي

لم يتوقف الشاعر العربي المعاصر عند النصوص الشعرية الجاهلية، بل إنه حاول أن يفيد من الموروث الجاهلي كاملاً، فالتفت إلى النصوص النثرية بغية توظيفها في نصوصه، ومع أن توظيف النصوص النثرية الجاهلية يبدو ضئيلاً مقارنة مع النصوص الشعرية، إلا أن وجودها في بعض المحاولات، يظهر مدى إدراك الشاعر العربي المعاصر لإمكانية الانتفاع بالتراث الجاهلي على الإطلاق.

و رغم المحاولات التي بذلتها للوقوف على النصوص النثرية التي تم توظيفها في الشعر المعاصر إلا أنني لم أعثر إلا على نزر يسير يدل على وجود فكرة الانتفاع بالنثر الجاهلي ولا يرتقي في حدود علمي لمستوى الظاهرة.

ولعل أشهر الأنواع النثرية التي تم توظيفها في الشعر العربي المعاصر هي:

• الخطب الجاهلية.

• الأمثال والحكم الجاهلية.

و فيما يلي توضيح لكل منهما

توظيف الخطب الجاهلية في الشعر المعاصر

لقد بينت الدراسة في فصل سابق أهمية الأدب الجاهلي شعراً ونثراً في حياة العربي في الجاهلية، وما زالت الخطابة تتمتع بذات التأثير والأهمية التي عرفت بها مما دفع بعض الشعراء

للانتفاع بإمكاناتها، ولعل من أكثر الخطب التي وظفها الشعراء المعاصرون خطبة قس بن ساعدة الإيادي التي يقول فيها:

(أيها الناس: اسمعوا و عوا، من عاش مات، و من مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج، و نهار ساج، و سماء ذات أبراج، و نجوم تزهّر، و بحار تزخر، و جبال مرساة، و أرض مدحاة، و أنهار مجراة، إن في السماء لخبرا، و إن في الأرض لعبرا، ما بال الناس يذهبون و لا يرجعون، أرضوا فأقاموا، أم تركوا فناموا، . . .) و انشد يقول:

لما رأيت مسواردا للموت ليس لها مصادر
أيقنت أنني لا محالة حيث صار القوم صائر^(١)

فمن الشعراء الذين وظفوا تلك الخطبة: الشاعر أحمد دحبور في قصيدة اشتق اسمها من الخطبة ذاتها وهي: "عن الذي لا بد آت" يقول فيها:

لنا الخير الذي في الأرض
و الأرض...
و كل الثورات
و الذي آت على كوكبنا
لا بد آت^(٢)

يبدو توظيف الشاعر للمضمون الفكري للخطبة واضحا في النص السابق، وتحديدًا في فكرة التسليم للقدر الذي لا بد أنه سيأتي، وهو من المعاني الفلسفية التي تشد كثيرا من الشعراء إليها.

و يقول الشاعر اللبناني حسن عبدالله في قصيدة طويلة يناقش فيها جدلية الحياة والموت في العرف الإنساني:

١ صفوت، أحمد زكي، (١٩٣٣)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط ١، ج ١، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ص ٣٥ - ٣٦.

٢ دحبور، الأعمال الكاملة، الوثائق الحرير، ٥١٣.

هادئ ذوبان الدخان على التل...

هادئة نمتات المعزين

من عاش مات...

و من مات فات

هدوء عميق على الطين

بين حروب مضت وحروب ستأتي

يخلع العسكر المتعبون بنادقهم

و يعود الحديد إلى الأرض...^(١)

لقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التوظيف النصي الجزئي في نصه السابق، عندما أخذ عبارات كاملة من الخطبة وأوردها في نصه، وقضية الموت والحياة وهوانهما في الحروب هي التي جعلت الشاعر يعبر عن الموت بهذا البساطة، وهذا الهدوء الذي لا يتناسب مع الحدث، إلا أن تكرار مشهد الموت والحروب التي يستشرف الشاعر حدوثها هي التي جعلته ينظر للموت هذه النظرة. ويقول الشاعر علي البتيري:

تجمل بثوب الشهيد

و لا تبك موت البيان

فما فات مات

و ما كان كان

و ما بين عزف القذائف والشعر

ها وطن يتعري و يتفض عن كتفيه غبار الهوان...^(٢)

يحاول الشاعر في النص السابق أن يواسي ذاته بالفجيعة التي حلت بفلسطين، و يصبر نفسه على موت من مات من أهلها وعلى احتمال ما كان، لأنه لا يريد أن يبقى واقفا عند حد التفجع، وإنما يحاول أن يتجاوز الواقع الأليم ليواصل العمل والتضحية حتى يزيل الذل والهوان عن الوطن، فوجد في الخطبة السابقة ما يتناسب والفكرة التي توارقه فوظفها في النص.

١ عبد الله، حسن، (١٩٨٨) الشعر في جرش، قبر حرب، كتابكم، عمان، ص ١٨٣.

٢ البتيري، الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، ص ٣٦٥.

توظيف الأمثال الجاهلية في الشعر المعاصر

تعدّ الأمثال من أغنى المصادر بالتجارب الإنسانية والخبرة والحكمة، و مكوناً أصيلاً من مكونات الهوية الخاصة بالشعوب والمجتمعات، وقد حفظت لنا الكتب والمدونات العربية مجموعات كبيرة من الأمثال الجاهلية وغير الجاهلية، التي وجد الشاعر العربي فيها مصدراً متجدداً، ورافداً خصباً لنصوصه المعاصرة.

وقد تراوح توظيف الشعراء المعاصرين للأمثال الجاهلية ما بين التوظيف النصي سواء أكان جزئياً أم كلياً وبين التوظيف التناصي من خلال مضمون المثل الجاهلي، ولم يكن تركيز الشعراء منصّباً إلا على نص الأمثال ومضمونها بغض النظر عن المناسبة أو الشخصية التي أطلقت المثل إلا ما ارتبط ذكره بصاحبه عرفاً وغداً جزءاً منه.

ومن نماذج الأمثال التي ارتبطت بأصحابها: "اليوم خمر وغداً أمر"، فلا يكاد هذا المثل يذكر حتى يستدعي معه بالضرورة خبر الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي تشير الأخبار إلى أنه لما قتلت بنو أسد والده جاءه الخبر فقال مقولته المشهورة: "ضيعني أبي صغيراً، وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر"^(١)، فذهبت مقولته مثلاً.

وقد وظف كثير من الشعراء المعاصرين عبارة امرئ القيس المشهورة "اليوم خمر وغداً أمر"^(٢) التي أصبحت بعده مثلاً، بعضهم مدرك أنها من الأمثال الجاهلية، والبعض الآخر دفعه لتوظيفها شهرة قائلها ومناسبتها للجلل.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا المثل: الشاعر محمود درويش حيث قال في نص سبق بيانه في موضع مختلف^(٣):

يومنا خمر ونرد..

وغداً الخمر ندم

وغداً الرد سام..

١ ديوان امرئ القيس، ص ١٤.

٢ الميداني، أبو الفضل (١٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، ط ٢، ج ٢، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧) ص ٥٢٦.

و انظر: الضبي، المفضل (١٧٨هـ)، أمثال العرب، تقديم إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت (١٩٨١)، ص ١٢٧.

٣ درويش، يوميات جرح فلسطيني، ص ٦٢.

والقضية التي يحاول الشاعر صرف الأنظار إليها من خلال خلق المفارقة ما بين فعل الشاعر الجاهلي وفعل الشاعر العربي المعاصر هي تنبيه المتلقي في محاولة لاستثارة همّة العربي المنصرف للهو والعبت والعيش في الوهم، لأن واقع الإنسان العربي يتطلب بالضرورة اليقظة والانتقال إلى مرحلة العمل.

وكذلك الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدته "المقهى الرمادي" التي سبق توظيفها في مقام مختلف لم يغادر قلبك الهدف الذي سبقه في نص محمود درويش حيث يقول:

في كؤوس الشاي حمراء
وفي لون الخطب
ها هنا أدفن ياسي...
وأقول اليوم خمر... وغدا... يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
ارقصوا يا غرباء
فوراء الثأر منا خطباء...^(١)

ويشارك الشاعر عبد الرحيم عمر مع مضمون ما جاء في النصين السابقين، باختلاف في الصياغة، فيقول:

أعدوه حسر مصير. وأنت تقتر
وفي نظريك عذابات جيل يصر
لعتك كيف وأين المقر
هو اليوم أمر
هو اليوم أمر
وجهد ليالك شعر وخمر...^(٢)

١ المناصرة، المقهى الرمادي، ص ٦٢-٦٣.

٢ عمر، عبد الرحيم (١٩٦٣)، أغنيات للصمت، هارب من حلم، ط ١، دار الكتاب العربي، ص ٤٠-٤١.

ولا يختلف الأمر كثيرا عند الشاعر ممدوح عدوان سوى بمرارة المفارقة التي يحدثها في عبارة امرئ القيس حين جعل أمه التي هي رمز للمرأة العربية المهانة في فلسطين و في كل مكان هي التي تنهض للأخذ بالثأر لنفسها و لوطنها بعد أن حل الذل و الهوان بالرجال، فخذلوها، وعجزوا عن الثأر لها، فيقول:

أنا الآن خمر
وأمي هي الأمر..
أمي تطارد قاتلها.. لا تنام^(١)

ومن الأقوال الماثورة التي أصبحت أمثالا و حافظت على ارتباطها بالحدث والسياق العام الذي قيلت فيه، ما جاء على لسان والد عنترة بن شداد العبسي عندما "أغار بعض أحياء العرب - وقيل طيء - على عبس فأصابوا منهم و استاقوا إبلا، فتبعهم العبسيون فلحقوهم و قاتلوهم عما معهم و عنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كر يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر إنما يحسن الحلاب و الصر، فقال: كر و أنت حر، و ألحقه بعدها بنسبه"^(٢)، و وجد الشاعر علي فودة في الأقوال السابقة إمكانات توظيف فنية خصبة فقال:

يا وطني.. ها أنا ذا بين يديك
أبكي شحوب ساعديك
أقول: لا عليك
بعد أن رأيت في الليل نجوم الظهر
يا وطني المقهور.. كر
كرو أنت حر^(٣)

لقد وجد الشاعر في الحدث الجاهلي تقاطعا بين احتلال وطنه وعبودية عنترة، و في ظل القهر الذي يعيشه هذا الوطن لا يجد الشاعر سبيلا له للخلاص إلا بثورة و صولة ينهض لها الوطن يجزى بها حرية كما نال عنترة بكره حرته.

١ عدوان، الأعمال الكاملة، أمي تطارد قاتلها، ج ١، ص ٤١-٤٢.

٢ الأصفهاني، أبو الفرج (٨٣٥٦ / ١٠٣٥ م)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ج ٨، ص ٢٣٧.

٣ فودة، علي، الأعمال الكاملة، الغجري، ص ٣٦٢.

ومن الأمثال الأخرى التي وظفها الشعراء: "رب أخ لك لم تلده أمك"^(١)، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحد نصوصه التي يخاطب فيها محمود درويش ليعبر عن الغربة و النفي عن الوطن وكيف يلتقي الغرباء فيصبحوا إخوة في الغربة والهم، فقال:

بدون سلام
بدون كلام
تقبل في عنقي قلب أمك
(ورب أخ لك..)
القي بهمي على صدر همك
و نبكي ونضحك
في غوبتين..^(٢)

ومن الأمثال التي وظفها الشعراء في نصوصهم الشعرية المثل الشهير: "الحديد بالحديد يفلح"^(٣) وفي بعض الكتب "لا يقل الحديد إلا الحديد"، وهما بالمعنى ذاته، وكثير من الشعراء وظف هذا المثل لبيان دلالة القوة التي لا بد وأن تقابل بالقوة، لا بالخطب، ولا بالحوارات، أو الكلمات الرنانة، يقول ممدوح عدوان:

طلبت أن أحمي صغاري أو بلادي..
و امتشقتنا بعض أوجاع المخيم... و المناقي
كي نفل بها حديدا..
غير أن الأرض، كل الأرض،
خافت من سلاحي
أقفلت أذانها عمدا
لتغفل عن صياحي..^(٤)

١ الجهمي، ابن سلام (٣٣٨ هـ)، الأمثال، ط ١، تحقيق عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨١، ص ١٧٥.

ويقال إن المثل للقمان بن عاد و أن له موصفا غير الموضع الذي يضعه الناس فيه، إذ إن لقمان رأى امرأة يعرفها عندها رجل غريب في وضع مريب فسألها عنه فقالت: إنه أخي، فقال مستكرا قولها: رب أخ لك لم تلده أمك.

٢ القاسم، جهات الروح، تغريبة إلى محمود درويش، ص ١٢٠.

٣ الميداني، مجمع الأمثال، ج ١، ص ١٦.

وانظر: ابن سلام، الأمثال، ص ٩٦.

٤ عدوان، أبدا إلى المناقي، ص ٧٧.

ومن الأمثال التي وظفها الشعراء المعاصرون في نصوصهم المثل القائل: " اختلط الحابل بالنابل"^(١)، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحد نصوصه الذي يقول فيه:

أم شتى تحشر في بابل
يختلط الحابل بالنابل..
ثمة آلات تصخب
أرض تتقلب..
حلي تتوجع
جبل يتصدع..^(٢)

ويوظف الشاعر علي فودة المثل السابق ذاته في نص له بعنوان " غزلان الصحراء " يقول فيه:

في المقهى
يختلط الحابل بالنابل.. تختلط الأصوات
يختلط الأحياء مع الأموات
هاهم صحي في المقهى
هاهم يلتفون على طاولة الزهر
وفي خاطرهم بعض الحسنات^(٣)

و هناك كثير من الأقوال المأثورة التي قام الشاعر المعاصر بتوظيفها دون النظر لاعتبار أصلها قولاً مأثوراً، وإنما نظر إليها على أنها مثل، ولم يقلل هذا من القيمة الفنية لعملية التوظيف لها.

١ الأصمعي، (٢١٦ هـ)، الأمثال، جمع محمد جبار، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٣١.

و انظر: الأمثال لابن سلام، ص ٢٩٨.

٢ القاسم، سميح (١٩٧٩)، ديوان الحماسة، ضوء جديد للقصر العتيق، ج ٢، منشورات مكتب الأسوار، عكا، ص ١١٣.

٣ فودة، علي، الأعمال الكاملة، الفجري، ص ٣٦٤.

المبحث الثالث: أساليب الخطاب التوقيفي

تمهيد

تتعد أساليب الخطاب التوقيفي في النص الشعري العربي المعاصر بشكل يمنح الشاعر مساحة أكبر من الحرية التعبيرية بما يتناسب و رؤياه الفنية الخاصة، ومن تباين هذه الأساليب غدا الشاعر قادرا على خلق التجديد في نمط الخطاب الذي يوجهه للمتلقي، فضمن لصوته الخروج من قبضة التكرار، و أبعد عن قارئه شيئا من احتمالات الشعور بالملل المصاحب للأسلوب الخطابي ذي النمط التكراري الواحد.

و تتراوح أساليب الخطاب في النص الشعري المعاصر بين أربعة أساليب خطابية للشاعر حرية الاختيار بينها عند توظيف الرموز الجاهلية وذلك وفقا لمستوى التوظيف الذي ينتمي النص الشعري له، " فإما أن يتحدث بها و يتخذ منها قناعا يبت من خلاله أفكاره و خواطره و آراءه، مستخدما صيغة المتكلم، و إما يقيمها بإزائه و يحاورها متحدئا إليها و مستخدما صيغة المخاطب، و إما أن يتحدث عنها بصيغة ضمير الغائب "^(١)، و إما أن يراوح بين بعض أو جميع الأساليب السابقة في النص الواحد و هو ما يمكن أن نسميه الالتفات.

و بشكل عام نستطيع أن نقسم أساليب الخطاب الشعري إلى ما يلي:

- ١ . الأسلوب الخطابي القناعي / (ضمائر المتكلم)
- ٢ . الأسلوب الخطابي الحواري / (ضمائر المخاطب)
- ٣ . الأسلوب الخطابي القصصي / (ضمائر الغائب)
- ٤ . أسلوب الالتفات / (المراوحة بين مختلف الضمائر)

١ - عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٠٩.

الأسلوب الخطابى القناعى

و هو تقنية القناع، أو كما سبق الأسلوب الذي يتحدث به الشاعر في النص الشعري بصيغة المتكلم، حيث يوظف الرمز الجاهلي الذي يرى فيه القدرة على حمل كامل تجربة الشاعر المعاصرة، فيتقمص الشاعر الشخصية و يسقط عليها خصوصية التجربة المعاصرة مراعيًا أن لا تطفئ الشخصية الجاهلية على النص وأن لا يسمح لشخصيته بالظهور المباشر وإن حدث شيء من ذلك فإن القناع يكون قد تمزق.

لقد وجد الشاعر عز الدين المناصرة في شخصية الشاعر و الفارس الجاهلي عبد يغوث الحارثي قناعاً قادراً على أن يعبر من خلاله عن تجربة الأسر و القتل و الألم التي يعيشها الشاعر المعاصر، فتقمص شخصية عبد يغوث و اتحد فيها بشكل اندمجت فيه الشخصيتان و تحولتا إلى شخصية واحدة تعبر عن تجربة الشخصية المعاصرة و تحتفظ في الوقت ذاته بخصوصية تجربة الشخصية الجاهلية، فاستعار الشاعر من شخصية عبد يغوث واقع الحرب التي خاضها و أدت إلى وقوعه في أسر بني تميم ثم إصرارهم على قتله بالنعمان بن جساس و ربطهم لسانه بنسج كي لا يهجوهم فطلب منهم أن يفكوا لسانه ليهجو قومه و طلب إليهم إن كانوا لا بد قاتليه أن يسقوه الخمر صرفاً ثم يقطعوا شريانه فينزف حتى الموت^(١).

إن هذه الميتة المفجعة و النهاية المؤلمة، أثارت مشاعر الأسى في داخل الشاعر المعاصر، الذي وجد في عذاباته التي يلاقيها من الحرب التي مرت على وطنه، و ذل الاحتلال، و صور الأسرى، و القتلى، و الفقراء و المشردين، دافعا له لاستحضار شخصية عبد يغوث و التحدث عبر مأساتها عن مأساته المعاصرة، فقال:

أقول و قد قطعوا شرياني و مروا
على جبهتي... و استراحوا على رثي الميتة..
أقول و قد تركتني المدائن تحت الخطر
وصرت سفيراً لجوعي و فقري و نومي
على طاولات المقاهي و خوفي من المنتظر
حديثي عن الأمة الساكنة
غنائي عن الجوع و الثورة الغامضة
كأنني أرى مجزرة...^(٢)

١ الضبي، المفضل (١٧٨ هـ) المفضليات، تحقيق أحمد شاکر و عبد السلام هارون، ط ٦، بيروت، ص ١٥٥-١٥٦.

٢ المناصرة، الأعمال الشعرية، الخروج من البحر الميت، ص ٢١٥

إن الممعن في الأسلوب الخطابي للنص السابق يجد ضمير المتكلم هو المحرك الفعال في النص عبر دوال قناعية تبرز هذا الضمير، وكأننا نسمع عبد يغوث الحارثي وقد عاد من جديد للحديث عن مأساته، وما عبد يغوث في النص إلا المناصرة ذاته.

أسلوب الخطاب القناعي

[أقول]	[شرياني]	[جبهتي]	[رثتي]	[صرت]	[حديثي]	[غنائي]	[أرى]
أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا	أنا

(ضمير المتكلم)

إن الشاعر في النص السابق كان موفقاً إلى حد كبير في هذا الأسلوب، إلا أننا أشرنا من قبل إلى أن الشاعر قد يخفق فيه إذا مزق القناع الذي يتقمصه، ونسي أنه يتحدث باسم شخصية أخرى سواء أكان واعياً أم لا، وعند هذا الحد ينقطع التوظيف عن النص، ويتحول إلى أسلوب شعري مباشر وجديد.

و في نص للشاعر علي فودة مثال على ما سبق ذكره، فهو في نص له بعنوان "الصعاليك يجوبون الشوارع" يتقمص شخصية الصعلوك عروة بن الورد، ويعبر من خلال هذه الشخصية عن تجربته المعاصرة، إلا أن الشاعر في غمرة الانفعال ينسى أنه يتحدث من خلال لسان عروة، فينطلق متحدثاً بلسانه الخاص عن شعوره الخاص، الذي لا صلة للشخصية المستدعاة به، و عندها يتحقق انقطاع التوظيف و يتم تمزيق القناع.

يقول فودة:

يا ليتني يا صاحب ما البستكم ثوب الحرير..
يا ليتني ما جئت مقهاكم و لا أطعمتكم زادي
و لا اسكنتكم قلبي الكبير
يا ليتني كنت الضرير..
يا ليتني مت..
.....

" شلت يداه

من غاص في لبنان، في الجولان في سيناء... في بحر السلام
و اصطاد في الأقصى اليمام" (١)

لقد تحدث الشاعر في النص السابق من خلال لسان عروة الصعاليك مستذكرا قيامه على أمر الصعاليك، لكنه يندم على ما قدمه لهم من توضيحات بعد ما لاقى منهم من جحود و نكران، ولعله يقصد و يرمز بعروة لنفسه و لكل عربي / فلسطيني رفض توقيع اتفاقية السلام، و بالصعاليك إلى بعض أبناء فلسطين الذين شردهم الاحتلال فوجد أن كثيرا منهم تخلى عن قضية فلسطين ونسي ما قدمت له، و انشغل بمصالحه الخاصة، و طرب لنعمة السلام التي أطلقها الرئيس الراحل أنور السادات.

و يبدو الشاعر إلى هذا الحد موفقا في القناع الذي وظفه و عبّر من خلاله، إلا أنه في الجزء المتبقي من النص ينسى عروة بن الورد الذي استدعاه، فيتحدث عن معاهدة السلام التي بدأ الحديث عنها عقب حرب ١٩٧٣ رافضا لها و معتبرا من يمد يده لهذا السلام كأنما قد مدها بالقتل لشعب لبنان، و لأهل الجولان، و مشتركا في قتل أهل فلسطين معرضا بالرئيس المصري الراحل أنور السادات الذي وقع معاهدة السلام مع إسرائيل، وهذا الحديث لا يمكن أن يكون من حديث عروة بن الورد، لأن التجربة المعاصرة قد طغت على التجربة الشعرية المشتركة في هذا المستوى من النص.

ونلمح ذات الأسلوب عند الشاعر أحمد حسن أبو عرقوب في نص له بعنوان " حكاية أميم و أخيه " و فيه يتقنع الشاعر بشخصية الشاعر الجاهلي الحارث بن وعله الذهلي " ليعرض لحال من كان ثاره في قومه، و بين إخوته، و جرحه في كفه، و معرضا لحالة الاقتتال و الفرقة بين إخوة العروبة، فيقول:

١ فودة، علي. الأعمال الشعرية، الصعاليك يجوبون الشوارع، ص ٤٦٢-٤٦٦.

٢ في الخبر أن قوم الشاعر بغوا على أخيه و قتلوه، فلما أراد أن يثار منهم استعصى عليه الأمر، وقال في ذلك

قومي هم قتلوا أميم أخي فإذا رميت أصابني سهمي

قلئن عفوت لأعفون جلالا و لئن قتلت لأوهن عظمي

انظر: الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦ هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج ٢٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص ٢٢٠.

قومي هم قتلوا أميم
أخي..
فإذا رميت أصابني.. سهمي
قطعت يد
أدمت أميم..
أيطعن الأخ في قبيلتنا أخاه
ولا يرى يتالم..
بكت المدينة
فاستشرت بيوتها
كيف السبيل إلى أخي
كي أسترده إخاءه

.....
أميم قم..
هذي بوادي نجد
قد فنتحت على مسرى الرياح شعبيها
يدي يا أميم تلم عظمك
من جدث الموت.. أنت أخي
و كنت ظلمتك.. شلت يميني
وها جئت أرجوك بعض السماح^(١)

هكذا يتبين لنا أن تقنية القناع من أشهر الأساليب التي اتكأ عليها الشاعر المعاصر في بناء القصيدة المعاصرة فلا غرابة أن يكون أسلوب الخطاب القناعي من أكثر الأساليب الخطابية استخداماً.

١ أبو عرقوب، أحمد حسن. (١٩٧٣)، توقيعات على قبارة الرفق، منشورات دار فيلادلفيا، عمان، ص ٢٧ - ٣٠.

الأسلوب الخطابى الحوارى

و فى هذا الأسلوب الخطابى يلجأ الشاعر إلى استخدام ضمائر المخاطب، فهو يرى فى الشخصية الجاهلية التى يستدعيها القدرة على حمل جزء مهم من أبعاد تجربته الخاصة، لكنها غير قادرة على استيعاب كافة أبعاد هذه التجربة، أو أن هناك شخصيات أخرى أو دلالات مختلفة يريد التعبير من خلالها فلا يستطيع استخدام أسلوب القناع، ويكثر هذا الأسلوب الخطابى فى مستوى التوظيف التركيبى، وهو ما نتج عنه "اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التى أتاحت لها قدرة واضحة على الاستنباط النفسى و الحوار الداخلى، وهيات لها الخروج من جو الغنائية و الخطابية"^(١).

و فى هذا الأسلوب يقوم الشاعر بالوقوف إزاء الشخصية المستدعاة و يبادر بإسقاط معالم من تجربته الخاصة عليها من خلال محاورتها، و فى هذا الحوار لا نسمع صوت الشخصية المستدعاة إلا ما كان رداً على حديث الشاعر و على لسانه أيضاً، كأن يسأل الشاعر تلك الشخصية و يقوم بالإجابة عنها، أو يدير الحوار فى الاتجاه الذى يريده.

و فى هذا الأسلوب يحقق الشاعر حرية أكبر، ذلك أنه يستطيع أن يجعل الشخصية المستدعاة تستقل بملامحها الجاهلية بشكل أكبر، و يستطيع هو أن يتحرر أكثر من التجربة الجاهلية و خصوصياتها التى قد لا يحتاج إليها الشاعر كاملة فى تجربته المعاصرة "و من المعروف أن المعطى التراثى للأداء الحوارى يأخذ أنماطاً أحادية البعد، تتكرر أشكالها و تتعدد صورها حيث يظل مكتفياً بقص خارجى (يحكى) الموقف الحوارى الحقيقى أو المتخيل و المتمثل فى قال و قلت أو مخاطبة الرفيقين"^(٢)، و نلمح أن كثير من الشعراء يلجأ إلى أدوات النداء لمحاوره تلك الشخصيات و تحقيق المفارقة و مقدار من الانزياح بين دلالات الشخصية الجاهلية و التجربة المعاصرة.

و مثال هذا الأسلوب الخطابى الحوار الذى يجريه الشاعر عز الدين المناصرة مع شخصية زرقاء اليمامة، و فيه نرى الشاعر يعبر عن تجربته المعاصرة من خلال إسقاط أبعادها على شخصية زرقاء اليمامة عبر الحوار الذى يجريه معها، و من خلال تحكمه بهذا الحوار يحقق مساحات كافية للتعبير عن ذاته فى ظل دلالة الرمز المستدعى.

١ عيد، رجاء. لغة الشعر، ص ١١٢.

٢ عيد، رجاء. المصدر نفسه، ص ١١٢.

يقول المناصرة في النص الذي سبق توظيفه في مقام مختلف:

في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة..
في اليوم التالي يا زرقاء
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة
في اليوم التالي يا زرقاء...^(١)

لقد استطاع المناصرة عبر الحوار الذي استخدم فيه ضمير المخاطب - هم - و أدوات النداء و من خلال تكرار جملة الخطاب (يا زرقاء) أن يعبر عن التجربة المعاصرة التي نرى فيها الحديث عن قوى الاحتلال الصهيوني التي استباححت أرض فلسطين، فأذلوا النساء، و أزهبوا الضعفاء، و اقتلعوا الأشجار، و ما زالوا ينكلون بنا. . ، وهكذا نجد الشاعر قد استطاع بأسلوب الحوار أن يجد مساحة أكبر من حرية التعبير و تحقيق الخصوصية محافظا في الوقت ذاته على دلالة الرمز الذي يوظفه.

و يستخدم الشاعر توفيق زياد أسلوب الحوار في استدعاء شخصية الشاعر الجاهلي عروة ابن الورد وخبره مع أصحاب الكنيف الذين كان يقوم على أمورهم ثم جحدوا ما قدمه لهم، ليعبر عن قضية الجحود والنكران للخير و المعروف التي انتشرت بين الناس فيقول في المقطع الثالث عشر من قصيدة " الندبة " التي سبق ذكره في موضع مختلف:

دوده من عوده
يا انت يا عروة يا ابن الورد..
يا من عاش حتى شاف
ما يفعل اصحاب الكنيف
قل لنا
هل هكذا الدنيا؟
اجبنا
قل لنا
هل هكذا الناس؟...^(٢)

١ المناصرة، يا عنب الخليل، ص ٢٣

٢ توفيق، زياد ١٩٩٤، كلمة إلى عروة بن الورد، ط ٢، مطبعة أبو رحمون، عكا، ص ١٢٣.

و مع أن التجربة المعاصرة تكاد تغطي على النص إلا أن الشاعر كان موفقاً في محاورة الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي كان له موقف قادر على حمل هذا البعد من تجربة الشاعر المعاصر، وبرز الحوار عبر الحديث الموجه من الشاعر إلى عروة بن الورد كما في الشكل التالي:

أسلوب الخطاب الحواري

[يا أنت]	[يا عروة]	[يا ابن الورد]	[يا من عاش]	[قل لنا]	[أجبنا]
أنت	أنت	أنت	أنت	أنت	أنت

ضمير المخاطب

ونرى الأسلوب ذاته عند الشاعر سميح القاسم خلال حوار مع امرئ القيس فيه لوم له على اتجاهه للروم ليطلب العون منهم على الأخذ بثأر أبيه، و الشاعر يرمي إلى لوم العرب الذين سارعوا للجوء إلى أمريكا في طلب العون على اليهود الغاصبين، الأمر الذي لا يرتضيه الشاعر فيقول:

لمن أنت ملتجئ يا امرأ القيس؟
هل تستجير بنار الأجانب؟
أقصر لعنت..
و رمضاء أهلك برد عليك..
انتبه يا امرأ القيس..^(١)

أسلوب الخطاب الحواري

[أنت]	[ملتجئ]	[يا امرأ القيس]	[أقصر]	[لعنت]	[انتبه]
أنت	أنت	أنت	أنت	أنت	أنت

و يستخدم الشاعر المناصرة الأسلوب الخطابية نفسه في نص آخر أراد أن يحذر فيه الأمة من خطر اللجوء إلى الروم - الأوروبيين - في طلب المساعدة لمحاربة الصهاينة و أخذ الثأر منهم، فيستدعي شخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس و يخاطبه محذراً إياه من اللجوء إلى بلاد الروم و طلب العون لتحصيل ثأره، لأن ملكها قد أعد له حلة مسمومة ليقتله، يقول المناصرة مخاطباً امرؤ القيس:

١ القاسم، سميح (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، ط١، دار الهدى، كفر فزع، ج٤، ص ٢٠٠.

يا أيها المهزوم
ياسيد الشعر
قلنا تخون الروم..
في ثوبك المهزوم
وأنت لا تدري
وربما تدري..^(١)

نرى أن كثيرا من الشعراء قد وظف حادثة لجوء الشاعر الجاهلي امرئ القيس للروم طلبا للنصرة، للتعبير عن رفضهم لطلب العرب العون من الغرب الأوروبي والأمريكي في صراعهم مع الصهاينة.

الأسلوب الخطابى القصصى

وهو من الأساليب التي استخدمها الشاعر المعاصر لدواعي مشابهة لدواعي الأسلوب الخطابى الحوارى السابق، وفيها يكثف استخدم ضمائر الغائب و الصيغ الفعلية الدالة على الزمن الماضى، فيتحدث عن الشخصية الجاهلية التي يرى فيها القدرة على حمل أبعاد تجربته المعاصرة، و يضيف عليها بعدا عصريا دون طغيان أو تكلف.

و نلمح في هذا النمط الأسلوب القصصى أو أسلوب "كان يا مكان" عند كثير من الشعراء ولا يخفى على المتأمل مدى تأثير هذا الأسلوب و قدرته على جذب القارئ للتواصل مع النص الشعري المعاصر. إلا أنه يتوجب على الشاعر أن لا يسرف في هذا القص التاريخي الذي قد يودي بشاعرية النص و يحوله إلى وثيقة تراثية بشكل منظوم.

و من أمثلة هذا النمط الخطابى ما جاء في نص لعز الدين المناصرة بعنوان "امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل" يقول فيه:

كان عرس بقانا الجليل، و فاطمة الآن تكتب لي
أن حُجر المسجى على الرمل لم يدفنه
كان عرس بقانا الجليل، و فاطمة الآن

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ١٤.

تفتح باب التطوع:
حنأوها و خلايلها و العطور
و تقسم أن لا تكون ثؤوم الضحى
و تقسم الآن، أن يفرح الشجر السمهوري
و فاطمة الآن قصت جدائلها
أقسمت أن تكون
نجمة للصحاري، و بوصة التائهين
يارياح الجنوب اشمري
حتى نبدا العاصفة. (١)

لقد استطاع الشاعر بهذا الأسلوب القصصي أن يبني جسورا تصل الماضي بالحاضر و تبث الحياة في الحكاية التاريخية و إن خالفت بعض الأحداث ما هو متعارف عليه، فهذا هي فاطم التي قال فيها امرؤ القيس في المعلقة:

غداثره مستنذرات إلى العـلا ضل العقاص في مثى و مرسل
و يضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل (٢)

نراها تتخلى عن دلها و تنعمها، فلم تعد تنام حتى الضحى، و غداثر شعرها قام بقصها، و اتسع الفرق بين الحياة التي كانت تحياها فاطمة امرئ القيس و حياة فاطمة المناصرة. و يمكن أن نلمح أسلوب القص في الشكل التالي:

أسلوب الخطاب القصصي

[كان عرس]	[كان عرس]	[تقسم]	[خلايلها]	[قصت]	[أقسمت]
هو	الماضي هو	الماضي هي	هي	هي	هي

ضمير الغائب

و من أمثلة هذا الأسلوب ما جاء في نص للشاعر سميح القاسم بعنوان "انتقام الشنفرى"، يستخدم فيه الإخبار للتعبير عن تجربته المعاصر، فالشاعر يوظف قصة الشنفرى التي تشير كتب

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٥١١.

٢ أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص ٢٥٨-٢٥٩.

الأخبار إلى أنه بعدما تعرض للذل والمهانة وعرف أنه ربيب عند بني سلامان وأسير وأنه ليس منهم، أقسم على الانتقام وقتل مئة منهم، فقتل تسعا وتسعين وتمكنوا منه فقتلوه، ثم دار الزمان فيعشر أحد بني سلامان بعظم الشنفرى فيموت على أثرها، يقول القاسم:

بشر، جن، إله
يستبيح المضمرا
ويرى ما لا يرى
شنفرى
سيم خسفا وهوانا فأنبرى
شنفرى...
أقسمت أحزانه أن يثارا
ألف ويل يا (شبابه)
يا (سلامان)... يا كل الورى
ألف ويل من عذاب الشنفرى
وانتقام الشنفرى..^(١)

إن الشنفرى الذي يخبرنا عنه القاسم في النص السابق ما هو إلا رمز للفلسطيني الذي يتعرض للذل والهوان على يد الاحتلال الصهيوني، وتكالت عليه العذابات حتى ضاق بها ذرعا، وأقسم أن ينتقم لنفسه ممن سامه الذل والهوان، ويعني الصهاينة ومن والهم الذين يرمز لهم في النص بـ (شبابه) و (سلامان) القوم الذين أقسم الشنفرى الجاهلي أن ينتقم منهم، و يحذر الشاعر في النص من أن انتقام الشنفرى سيكون شديدا ومؤلما.

ومن النصوص التي سبق ذكرها نص لعز الدين المناصرة بعنوان "دار عمتي جليلة" استخدم فيه الشاعر الأسلوب القصصي في التعبير عن القضية التي تشغله، والمتأمل في النص يجد أن الشاعر قد لجأ لصيغة "كان..". وهي من الصيغ التي ترتبط كثيرا بالأسلوب الإخباري القصصي، يقول المناصرة:

١ القاسم، جهات الروح، ص ٧.

جلیلة بنت الكروم .
وأخت الرجال
خطفت في هودج
كان خاطفها تابعا من تبابعة الاحتلال
حين حاول لمس قطوف العنب
كان سيف كليب بن مرة في الخابية
يجندل هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية. ^(١)

و أشير هنا إلى أنه يمكننا أن نعتبر أسلوب الخطاب الحوارى جزءا من أسلوب الخطاب القصصى إذ إن الحوار عنصر رئيس من عناصر الأسلوب القصصى ومع ذلك فلا يمكن أن ننظر لكل حوار على أنه قص بالمفهوم الدال على القص.

أسلوب الالتفات

و فى هذا الأسلوب يراوح الشاعر بين مختلف الأساليب الخطابية، السابقة فقد يجمع منها اثنين أو قد يجمعها كلها، وهو من الأساليب البلاغية المعروفة، فالشاعر هو الذى يقرر الأسلوب الأمثل و الأقدر على حمل التجربة الشعرية المعاصرة.

ويكثر مثل هذا الأسلوب الخطابى الشعرى فى النصوص الشعرية التى يغلب عليها الطول النسبى، فيجد الشاعر فى التنقل بين تلك الأساليب مخرجا له فى أبعاد الملل عن القارئ، و بذا للحىوية فى أوصال النص من جهة أخرى، و يحتاج مثل هذا الأسلوب إلى قدرة فنية عالية ذلك أن الشاعر لابد له من أن يحسن التخلص أثناء التحول من أسلوب إلى آخر كي لا يبدو النص مقطع الأوصال أو مفكك التكوين.

و قد يلجأ بعض الشعراء إلى إعطاء أرقام للمقطعات الشعرية التى تتكون منها القصيدة مما يتيح للشاعر التحول بين أساليب الخطاب المختلفة بيسر وسهولة.

١ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٦٢٥.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الأسلوب الشاعر علي الفزاع في قصيدة له بعنوان "إفادة لامرئ القيس" يعبر فيها عن حالة الإحساس بالضيق والتيه والتخاذل التي تعترى الإنسان العربي من خلال المفارقة بين حال الشاعر الجاهلي والشاعر المعاصر، فيبدأ الفزاع النص متمصفاً فناع الشاعر الجاهلي امرئ القيس عندما جاءه خبر مقتل أبيه وأصبح الثأر له واجباً عليه، فيقول على لسانه:

أسرجي لي فرسي
ربما يجمعنا الدم.. لكن
آه.. ما أقساك يا هذا الختام..^(١)

. ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب خطابي آخر هو الإخبار متحدثاً بصيغة الغائب عن امرئ القيس الذي أصبح في تجربة الفزاع رمزاً للفشل والهوان والعجز عن تحقيق الثأر، في إشارة إلى عجز الإنسان العربي عن تحقيق الثأر للأمة، يقول:

هو ذا الضليل يهوي من على ظهر الجواد.
لا دماء الشيخ وأفاها انتقام
ولا فكت صبايا كندة التكلي الحداد..
آه ما أقسى انكفاء الخيل من قبل البداية..
هو ذا أو اه ما أقسى النهاية...^(٢)

ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب خطابي آخر هو الحوار، ويجريه الشاعر مع امرئ القيس الذي تخلى عن ثأره وأقبل على اللهو والمجون وحياة العيش التي كان يحياها من قبل، ورفضاً لكل النصائح التي تدعوه للتأمل والعودة للجدّة والحزم وأخذ الثأر، معللاً ضعفه بأنه لم يتعود خوض الحروب ولم يرث عن أبيه سوى أشياء لا تتصل بالحروب.

و كل ذلك يسوقه الشاعر للإشارة للتخاذل الذي يستشري في صفوف الأمة، والعجز الذي أقعد أبناءها عن الأخذ بثأرهم من أعدائهم، وألقى بهم لحياة اللهو والعيش، فيقول في هذا الحوار:

١ الفزاع، علي، (١٩٩٦)، الأعمال الشعرية، ديوان نبوءة الليل الأخير، وزارة الثقافة، عمان، ص ٢١١.

٢ المصدر السابق، ص ٢١٣.

— يا امرأ القيس اتئد..
 — شذني شوق لأيام الشباب..
 — يا امرأ القيس انتقم.
 — كل ما أبغيه أثني وشراب
 (فاعذروني يا رجال)
 لم يعلمني أبي شق الغبار
 لا.. ولا قرع السيوف
 كل ما أورثني - المرحوم - زقاو حرمما
 ودفوف..^(١)

لقد استطاع الشاعر بنجاح أن يتنقل بين أساليب الخطاب الشعري التي سبق بيانها التي يمكن أن نوضح بعضها في الشكل التالي:

أسلوب الالتفات

المتكلم	الغائب	المخاطب
[اسرجي لي] أنا	[ذا الضليل] هو	[يا امرأ] أنت
[يجمعنا] نحن	[يهوي] هو	[اتئد] أنت
[آه] أنا	[هو ذا] هو	[انتقم] أنت

مما أتاح له مساحة أكبر من حرية التعبير، وساعده على إبعاد الملل عن القارئ وإضفاء قدر من الحيوية والتجديد في النص، الذي يعن النظر في النص السابق يدرك تماما أن الالتفات بين الأساليب الخطابية يحتاج مهارة فائقة، ووعي تام بمختلف الأساليب، وقدرة على اختيار الأسلوب الأمثل للتعبير.

ومن الشعراء الذين تنوعت الأساليب الخطابية في قصائدهم الشعرية أحمد دحبور، ففي قصيدة له بعنوان "أحزان ورقة بن نوفل" نراه يمهّد للنص بتوضيح شخصية ورقة بن نوفل للقارئ، ثم يقسم النص إلى ثلاثة أجزاء أعطاها أرقاما متسلسلة، وفي كل جزء نراه يستخدم

١ الفزاع، الأعمال الكاملة، ص ٢١٥.

أسلوباً خطيبياً مختلفاً ليؤدي في الختام فكرة عامة مفادها أن ورقة بن نوفل كان شخصية سلبية رفضت الجاهلية، لكنها لم تتخذ موقفاً إيجابياً واحداً، فجاء الرسول صلى الله عليه وسلم و"لم تتح لورقة حتى فرصة تأييده"^(١)، ويبدأ الشاعر القصيدة مستخدماً أسلوب الخطاب القصصي مخبراً عن نموذج ورقة فيقول:

خلف الجدران تسكن الخرافة
يطفح بحر الرمل بالخرافة

.....

وبين ريح الرمل والهدير
ورقة مغلوبة في ساحة القمار تستجير
لكنها مهملة تظل
لا تسعفها الخرافة
و لحظة فلهظة تخف دون نسمة تطير^(٢)

و بعد هذا القصر يتحول الشاعر في المقطع الثاني إلى أسلوب الحوار مخاطباً ورقة بن نوفل وحثاً إياه أن يتخلى عن سلبيته و يخرج عن صمته و يجهر بالدعوة لنصرة الرسول I و تأييده لأنه أعلم الناس بالحق الذي جاء به من سواه، يقول:

أزح له الجدار
كن دليله
القلوب تفتني ناموسك الحفي
أشعل الفتيل نلمح البداية
الجدور تدفع التراب
و العيون تأكل الكتاب
كن إذن دليله
ولو للحظة

١ دحبور، الأعمال الكاملة، حكاية الولد الفلسطيني، ص ١٥٠.

٢ المصدر نفسه، ص ١٥٠ - ١٥١.

يكاد يهبط الستار

كن... كن

.. يكا..^(١)

يلج الشاعر على فكرة رفض الصمت و التخاذل عن نصره الحق و يزداد الرفض تناميا في داخله عندما يصدر الصمت ممن له تأثير و دور فاعل يستوجب أن يؤديه بأمانة و صدق، فيعمد لتعرية أمثال هذه الرموز من خلال التحول إلى أسلوب الخطاب القناعي متحدثا بلسان ورقة بن نوفل الذي يعلن عجزه و تخاذله عن نصره الحق والرسول، و رضاه بالانهزام أمام الباطل، فيقول:

لأنني لم أثقب الجدار

لأنني لم أعرف اليدين

ألمس كل لحظة قدومه المثار

بالتعب الخلاق، بالغبار

المح مكتبن

تنصهران حوله في جمرة الحوار

لأنني لم أعرف اليدين

ولم أشم الأرج الخفي، أو أصادف النهار..

لأنني يبت في انتظار

معجزة تنقب لي الجدار

هزمت مرتين

لمحت عمري بين ليلتين

محاصرا..

لمحت وجهي ورقة مغلوبة في ساحة القمار^(٢)

١ المصدر نفسه، ص ١٥٢.

٢ المصدر السابق، ص ١٥٣-١٥٤.

لقد استطاع الشاعر من خلال المراوحة بين أساليب الخطاب المختلفة كما في التالي :

أسلوب الالتفات

المتكلم	الغائب	المخاطب
أنا [لأنني]	[تسكن الخرافة] هي	أنت [أزح له]
أنا [لم أعرف]	[يطفح] هو	أنت [كن دليله]
أنا [المس]	[ورقة مغلوبة] هي	أنت [ناموسك]
أنا [المح]	[تستجير] هي	أنت [أشعل الفتيل]
أنا [لمحت]	[تسعفها] هي	أنت [كن]

أن يوصل للمتلقي الفكرة المحورية التي يحملها النص بنمط أكثر حيوية و محققا قدرا أكبر من التفاعل بين المتلقي و النصوص المتعددة المقاطع ، و استطاع الشاعر أن يكشف النقاب عن رمز من رموز الجاهلية المغمورة قال عنه الشاعر في مقدمة النص: " ورقة بن نوفل يكاد يكون نكرة في تاريخنا العربي " ^(١) و هو ما نحتاجه للتوسع في توظيف الرموز التراثية التي لم يستغل الشعراء بعد إمكانياتها التعبيرية و طاقاتها الإيحائية.

المبحث الرابع: الإشكاليات والتوقف

لقد دار خلاف كبير بين الأدباء و النقاد حول المزالق و الإشكاليات التي رافقت ظهور الشعر العربي المعاصر، و تصدت كثير من الدراسات لبيان الآثار المترتبة على الانجراف الأعمى و اللاواعي خلف النظم وفق الشكل الشعري المعاصر، وليست هذه الإشكاليات و التحذير من خطورتها بالأمر المستجد عليه، بل إنها تعود إلى مرحلة الإرهاصات الأولى لظهور الشعر الحر، وتحديدًا عبر الشاعرة نازك الملائكة التي تشكل لديها وعي أولي مبكر ببعض المشكلات التي تعترض النمط الشعري الجديد أدرجتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر".

و ذكرت الملائكة أن بعض المتحمسين لهذا اللون من النظم ذهب بعيدا في المغالاة و التقليد الأعمى للنماذج الأولى دون أن يدرك هذا البعض أن كثيرا من تلك النماذج و إن كانت لشعراء كبار لم تسلم من الزلل و الخطأ، فعكف من بعدهم على تقليد أعمالهم بما فيها من أخطاء حتى كادت هذه الأخطاء ترسخ و تتحول إلى أصول أسلوبية للشعر المعاصر، و ناقشت الملائكة كثيرا من المزالق التي سوف تتناول الدراسة بعضها.

ثم توالت الدراسات والبحوث التي اجتهد أصحابها للنظر في أمر هذا الشعر، و أرى أنه لا بد من التنويه لبعض الإشكاليات و خاصة تلك التي تتعلق بتوظيف التراث و رموزه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن بعض هذه الإشكاليات قد تتحول إلى ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر، وبعضها أقل شأنًا إلا أن هذه الإشكاليات لا يجب أن تعم على جميع الشعراء أو مطلق الشعر العربي المعاصر، لأن في التعميم بعدا عن المصداقية، و الموضوعية، و الدقة، كما أن ورود إحدى هذه الإشكاليات في نص معين لبعض الشعراء لا يعني أن تكون هذه سمة غالبية على شعره، بل إن الأمر يتطلب إيراد بعض النصوص التوضيحية بهدف تسليط الضوء على الإشكاليات، وليس تقيما للشعراء.

أما الإشكاليات التالية التي تعرض لها الدراسة، فقد سبق و تناولها بعض الدارسين بالبحث و النظر بشكل عام في معرض حديثهم عن إشكاليات الشعر المعاصر، إلا أن هذه الدراسة تختلف عن سابقتها باختلاف الجهة التي تنظر منها لهذه الإشكاليات، فهي تحاول تخصيص استعراضها من خلال ربطها و بيان صلتها بموضوع الدراسة "توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر" في مسعى جاد لإضفاء أكبر قدر من الشمولية لمختلف المحاور المتصلة بها.

و لا تدعي هذه الدراسة أن ما تعرض له من إشكاليات يعتبر الحدود النهائية لها، بل إن هناك إشكاليات أخرى أقل شأنًا و تأثيرًا ارتبطت بتوظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر تجاوزتها الدراسة لمحدودية تأثيرها، و ضيق انتشارها.

٢.١. إشكالية التوظيف المكثف.

و لا يُقال إن هذه الإشكالية تختص بتوظيف التراث الجاهلي في الشعر المعاصر، بل تشمل كافة أنواع الرموز و الدلالات التي توظف في الشعر المعاصر أشكالها، إن هذه الإشكالية تتفاقم نصًا بعد نص دون أن يبدي كثير من الشعراء اهتمامًا لخطورتها، إذ لم يعد غريبًا على المتلقي أن يطالع نصًا شعريًا يحتشد فيه مزيج مكثف من الرموز العربية - على امتداد التراث العربي -، و الرموز الغربية - التي نجعل كثيرًا منها و يجهلنا - و الأساطير، و الخرافات، و أسماء، و إشارات، و ألقاب، و موجودات، . . تتكاثف لتجعل من النص الشعري مجموعة من الشفرات أو الطلاسم السحرية، مفجرة الحيرة و الذمول في نفس المتلقي و هو يلهث جاهدا على أن يفسر الدلالات التي تحملها تلك الرموز، و عندما يعثره العجز يحاول بأسلوب آخر من خلال البحث عن رابط يجمع بين تلك الرموز، فيصطدم بعجز لا يقل عن سابقه، وهكذا تنقطع الصلة بين القارئ و النص على عكس ما هو مفترض.

يقول علي أحمد سعيد (أدونيس) في نص له من "كتاب الحصار":

متدثرًا بدمي، أجيء يقودني
حلم ويهديني بريق.
هيات بيتي لابن رشد
وأبي نواس، والرضي
و كبت للطائي أن يأتي وقلت لذي القروح: أبو العلاء أتى.

واحمد وابن خلدون،
ستعلن آية الأحشاء، وسوسة السديم الأولي
ونفكك اللغة الدفينة.^(١)
ويقول سميح القاسم في سرية الصحراء:

رمل عوج
سواف تهيج
و أين الخيول؟
الطلول؟
الهوارج؟
أين الفيالق؟
(عُزْب، روم، فرس)
و أين اللواعج؟
ليلي وقيس
و أين القوافل؟
أين القبائل؟
بكر، نعيم، عبس
و أين سحيم وأوس
و هند و دعد
أين الحجاز ونجد
غزالي على راحتي أين وجهي؟؟؟^(٢)

يتبن لنا مرة أخرى أنه "لا يكاد الرمز يأخذ بعض مداه في النص حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفيئ إضاءته وينهي دوره، والأمر نفسه فيما يخص المتلقي، إذ لا يكاد المتلقي ينتهي من استقبال الرمز الأول أو توظيفه ضمن سياق التلقي، حتى يفاجأ بالرمز الآخر يطل بوجهه من ثنايا النص،

١ أدونيس. (١٩٨٥)، كتاب الحصار، ط١، دار الآداب، بيروت، ص ٢٣٥.

٢ القاسم، سمح. (١٩٨٥)، في سرية الصحراء، ط١، دار الجليل للنشر، عمان، ٥٦-٥٧ ص.

فيغتال فرصة استيعاب الرمز الأول لأن المجال قد ضيق عليه ^(١)، و حتى الإنسان المثقف قد أصبح مضطرا لإجهاد ذاكرته أو للبحث حتى يصل إلى المقصود، وهكذا تتحول هذه الرموز المكثفة إلى عامل معيق أمام المتلقي.

٣. الغموض.

و الغموض من أكبر الإشكاليات التي رافقت الشعر المعاصر منذ البدايات الأولى حتى هذا الوقت، ولعل كثيرا من الدراسات والبحوث قد تصدت للنظر في هذه الإشكالية التي تكاد تتحول عند بعض الشعراء سمة من سمات أسلوبه الشعري، وحاولت هذه الدراسات البحث في أسباب الغموض، وأشكاله، ونتائجه.

و قد انطلق كثير من الشعراء المعاصرين يلهث خلف كل ما من شأنه أن يحقق له مقدارا واسعا من الغموض في نصوصه معللا ذلك بتجنب التقريرية والمباشرة التي تحط من شعرية النص، و في سعيهم لتحقيق هذا البعد انزلقوا نحو الغموض المفرط الذي كثيرا ما كان يفقد النص الشعري ولغته سمة مهمة هي الإيصال و الإبلاغية التي تعتبر من أهم خصائص اللغة بشكل عام.

و هذا الإشكال ليس منفصلا عن الإشكال الذي سبقه، بل هو مقترن به حيناً، ومن نتائجه حيناً آخر، ذلك أن الكثافة الرمزية رافقها في بعض الأحيان ظهور الغموض متمثلاً في بعدين أساسيين، الأول: غموض الرمز ذاته، و الثاني: غموض الدلالة الرمزية، و في البعد الأول يعتمد الشاعر إلى إيراد رموز يجهلها القارئ من جهة، و لا يوضحها الشاعر من جهة أخرى، أما في البعد الثاني فتكون الدلالة ذاتها سبب الغموض بشكل لا يجزم المتلقي معه ما الذي أراد الشاعر أن يوصله من أفكار.

يقول الشاعر ممدوح عدوان في أحد نصوصه:

ماذا أساوي فيك يا بيروت
إذا ضاق الحصار...؟
بالأمن أفردتها الكماة على المضائق
تستجير فلا تجار..

١ الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي المعاصر، ص ٤١٢.

فهلأ سألت القصف يا ابنة مالك؟

هلأ سألت الطائرات؟^(١)

إن النص قد يبدو للوهلة الأولى واضحاً لا غموض فيه، لكن التساؤلات التي يطلقها الشاعر و الانزياحات الإسنادية في النص تجعل الغموض يطل على القارئ، الذي ينتظر منه أن يتساءل ماذا يمكن أن تكون إجابة السؤال الأول للشاعر؟ و هل يهدف للإجابة بأنه سيتخلى عنها - بيروت - كما ورد في جملته "تستجير فلا تجار"؟ و لا نكاد نفكر بإجابة السؤال حتى تعترضنا الجملة الخبرية التي تلت السؤال، ثم يفاجئنا الشاعر بسؤال ثانٍ أشد غموضاً مما سبقه برمز "ابنة مالك" التي يخاطبها الشاعر بقوله: فهلأ سألت القصف يا ابنة مالك؟ و من هنا يبدأ الغموض بالتشكل من خلال محاولة معرفة من هي ابنة مالك؟، و ما هي دلالتها التراثية؟، و ما دلالتها المعاصرة؟ و المتلقي المثقف يجب عليه - حسب تصور الشاعر - أن يعرف من هي ابنة مالك، و لو فرضنا أن المتلقي يعرف أنها عيلة ابنة عم الشاعر الجاهلي عنتر، فإن الغموض يحيط بدلالة هذه الشخصية قديماً و حديثاً، بل ما الرابط بينها وبين قصف لبنان و الطائرات؟ و هل كان الشاعر موفقاً في استدعاء هذا الرمز؟

٤. التقريرية و المباشرة

هي الوجه الآخر المعاكس للإشكال السابق، و كثيراً ما يلجأ الشاعر إلى توظيف دلالات و رموز مكشوفة بصياغة صريحة و واضحة خوفاً من وقوع المتلقي في اللبس أو الغموض، ولكنه في غمرة خوفه هذا يقترب بالنص الشعري من التقريرية و المباشرة التي تصيب النص بنوع من الضعف الفني.

و لا يمكن أن نعد الأمر من قبيل التعجيز للشاعر، أي إما أن يكون النص المعاصر غامضاً أو أن يكون مباشراً، لأن الأمر ليس على هذه الصورة، فالشاعر الذي يملك أدوات القدرة الإبداعية هو الذي يضيف على نصه شيئاً من الغموض الذي يستثير القارئ، و يخلق له فضاء نصياً أرحب للتأويل و المشاركة الفاعلة، و محافظاً على استمرار التواصل بين النص و القارئ، دون أن يغرق نصه بالوضوح و المباشرة ليحقق للقارئ الاتصال مع النص، و الأصل في الإبداع القدرة على حفظ التوازن و المروحة بين الأساليب التي تجعل من النص عملاً متميزاً ذا خصوصية و استقلال.

١ عدوان، قصيدة ينقصها شهيد، ص ٧٠.

و لعل من أهم العوامل التي تسهم في دفع الشاعر للوقوع في المباشرة و التقريرية هو طغيان التجربة التراثية على التجربة المعاصرة ، فيتحول النص إلى سرد تاريخي مبتذل ، أو أن تغطي التجربة المعاصرة على الرمز المستدعي فيتحول النص إلى سرد واقعي بلسان غريب عن العصر و عن الرمز الموظف ، ومن ذلك ما يفعله بعض الشعراء الذين يستخدمون تقنيات القناع و أثناء النص ينسى الشاعر أنه يتحدث بلسان قناعه فيتحدث بشكل صريح محققاً بذلك التقريرية والمباشرة ، وتبقى المسألة نسبية و متفاوتة من نص لآخر .

يقول عز الدين المناصرة من نص له بعنوان " دار عمتي جليلة " سبق توظيفه في أكثر من مقام سبق في الدراسة :

جليلة بنت الكروم، وأخت الرجال

خطفت وهي في هودج .

حوله حرس من غضب

كان خاطفها تابعا

من تبابعة الاحتلال

أقام عرسها الدموي و ألقمها فستقا من ذهب

ولكنها،

هيأت موت جلادها،

حين حاول لمس قطوف العنب .^(١)

إن التقريرية والمباشرة تغطي على النص بصورة تفقده جزءاً من شعريته، و بيان ذلك من وجهين: فإما أن تكون التجربة المعاصرة قد طغت أو أن تكون التجربة التراثية هي التي طغت، ولو اعتبرنا أن تجربة المناصرة بأبعادها و دلالاتها المعاصرة قد طغت على الرمز التراثي الذي استدعاه الشاعر، فسنجد جليلة المعاصرة تسيطر تماماً على النص وتقضي جليلة التراثية - زوج كليب و أخت جساس - فهي بنت الكروم في إشارة مباشرة إلى المرأة الفلسطينية، و ظن الشاعر أنه بحاجة لمزيد من التوضيح فقال: " وأخت الرجال " و لا يخفى على من يعيش في بيئتنا أن هذه العبارة تحمل دلالات مكشوفة و صريحة معاصرة .

١ المناصرة، الأعمال الكاملة، رعويات كنعانية، ص ٢٤٥.

و لم يكتف الشاعر بهذا القدر من التقريرية، فهو عاد لاستثمار دلالات الرمز التراثي فقال: "خطفت في هودج" ولكنه حرم النص من بعض الشاعرية بقوله: "كان خاطفها تابعا من تبابعة الاحتلال" و تفاقمت التقريرية والمباشرة بإدراج كلمة "الاحتلال" التي أرى أنه لو حذفها و اكتفى بالقول: "كان خاطفها تابعا من التبابعة"، أو حتى بربط كلمة "تبابعة" بضمير من الضمائر، لأعاد للنص توازنه، لكن الكلمة - الاحتلال - أجهضت جزئيا شعرية النص، و لم يعد فيه ما يستثير المتلقي أو يحثه على التأمل المعظم في فضاء النص.

و مع ذلك فإن للمناصرة مدافعة عما سبق، فيقول "إنه يرى النص بعيدا عن التقريرية و المباشرة، ذلك أن عبارات مثل: "بنت الكروم" و "أخت الرجال" و "الاحتلال" شائعة وعامة في حدود بيئتنا المحلية - بلاد الشام -، فإن كان ابن البيئة يراها مباشرة، فلا أظن أنها سطحية أو مباشرة الدلالة للمتلقى العربي الذي في الجزيرة أو المغرب على سبيل المثال^(١)، و من جهة أخرى إذا نظرنا إليه باعتبار طغيان التجربة التراثية فستبقى التقريرية و المباشرة تسيطر على النص، و سنراه يمثل قصا مغرقا في التاريخية بأسلوب منظوم دون أن يشكل إبداعا أو خلقا فنيا متميزا في الحكاية التراثية.

٥. تشويه الرمز التراثي

وهذه من أخطر الإشكاليات التي تواجه الرموز التراثية عامة و الجاهلية خاصة، ولعل الخطر يزداد إذا كان الشاعر يقوم بتشويه هذه الرموز عن سبق إصرار و تقصّد، كما أن بعض الشعراء لا يعي وعياتما حقيقة الرمز الذي يستدعيه، بمعنى أن هناك رموزا تحتل دلالات متعددة و يمكن أن توصل رسائل مختلفة فيلم الشاعر ببعض الجوانب الدلالية و يجهل الأخرى فيكون هذا بابا يلج منه نحو تشويه الرموز التراثية الجاهلية.

و هناك أيضا بعض الرموز التراثية ما زالت ذات دلالة غير محددة، بمعنى أن هناك خلافا في المدلول الرمزي الذي يمكننا أن نسمها به، و لا يعني أن شاعرا يختار لها دلالة معينة أن نحذو حذوه و هذا مزلق آخر ينجر ف فيه بعض الشعراء المقلدين الذين يضعون أعمال غيرهم من الشعراء نصب أعينهم و يبدوون بإعادة رسمها و تشكيلها.

١ من لقاء خاص أجراه الباحث مع الشاعر في بيته مساء يوم الاثنين ٣٠ / ١٠ / ٢٠٠٦، عمان - الأردن.

و قد يعذر هذا النوع من الشعراء إلى ما لجهله بإمكانيات الرمز، و حدوده التوظيفية، إلا أن الإشكالية الخطيرة تتمثل في معرفة الشاعر التامة بحقيقة الرمز الذي يوظفه ثم يعمد قاصدا لتشويبه و توظيفه بشكل لا مسؤول، و يلصق به دلالة تختلف عن دلالة الحقيقة المخترنة في ذهن المتلقي، و بشكل عام قد نجد مثل هذا العمل عند بعض الشعراء الذين يحملون مواقف سلبية من الموروث، و يقدمون سواء من الحضارة الغربية أو غيرها عليه^(١).

مساحة الحضور

و أعني بالحضور مدى معرفة المتلقي و صلته بالرموز التراثية الجاهلية الموظفة في النص، و حضورها في إدراك المتلقي، و يتحول الأمر إلى إشكالية عندما يقوم الشاعر بتوظيف رموز مغمورة قياسا بمستوى المتلقي المعرفي، أو نصوصا من غير المتوقع أن يكون لدلالاتها صدى في المخزون الفكري الثقافي للمتلقي، وهنا يصبح التواصل مع النص و إدراك مقاصد الشاعر أمرا شبه مستحيل.

و هذا يتطلب من الشاعر أن يستحضر المستوى المعرفي للمتلقي الذي يريد أن يوجه له النص، فإذا أفرط الشاعر في السمو بلغة الخطاب الشعري فإنه سيصل إلى مرحلة تخصيص الخطاب، بمعنى أن الشاعر يكتب لفئة معينة ذات مستوى معين دون أن يأخذ بالاعتبار من يقع خارج هذا المستوى.

و يتحقق الأمر في توظيف الموروث الجاهلي في الشعر المعاصر إذا ما استدعى الشاعر رمزا أو حادثة أو دلالة بحاجة لسعة اطلاع في الأدب الجاهلي، فهذا هو الشاعر أحمد دحبور يقول في نص له بعنوان "فاطمة المغربية"

سقط النصف

و ذابت الشمسسان في كأسين ترتطمان فارغتين

قمنا جثتين تداريان غريم عمرهما المثنى

وهو يسخر من بعيد..^(٢)

١ للمزيد: انظر موقف الشعراء العرب من التراث، الفصل الأول من هذه الدراسة.

٢ دحبور، الأعمال الشعرية، ص ٧٤٨.

إن الأمر قد يبدو للمتبصر بالموروث الجاهلي واضحاً جلياً، غير أن الغالبية العظمى من المتلقين لا تدرك أن الشاعر المعاصر قد قام بتوظيف نص للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني، بل إنه من الضروري أن يعلم الواقعة التي قيل فيها نص النابغة وهو في قوله:

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتأولته واتقتا باليد^(١)

إذ تشير كتب الأخبار والتاريخ^(٢) إلى أن هذا البيت قاله النابغة الذبياني حين أراد أن يمدح المتجردة زوجة النعمان، فتغنى بعقتها عندما سقط نصيفها دون تعمد فالتقطته عن الأرض و حاولت أن تستر بيدها دون أن تسمح لأحد بالنيل منها ولو نظرة.

ويقول عز الدين المناصرة من نص "في الرد على الأحياب":

لو أن الفتى حجر...
لو أني قمر في الشام مرتحل...
لو أني قمر...
لو أني حجر في الشام منغرس...
لو أني جبل
تشتاقه الأنواء والأمواج والسفن
لكنني في بلاد الروم منزع
أبكي على وطن قد خانته وطن...^(٣)

لقد وظف المناصرة في النص السابق جزءاً من نص لا يحمل مقدار الحضور الذي يسمح للشاعر بتوظيفه باطمئنان، ولما أحس بذلك كتب اسم صاحب النص على يساره وهو تميم بن أبي بن مقبل، لكنني أرى أن الأمر لم يتم جلاؤه بالقدر الذي يكفي لتوظيف جزء من نص مغمور

١ الذبياني، النابغة (١٩٨٤)، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ص ٤٠.

٢ الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج ٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص ٨٢.

٣ المناصرة، الأعمال الشعرية، ج ١، ص ١٦.

لشاعر مقل مثل تميم بن أبي بن مقبل^(١)، وليس بالرمز المشهور أو ذي الدلالة التي تجعله يحسن التفاعل بين النص و المتلقي، و بيت تميم بن أبي مقبل الذي وظفه المناصرة هو قوله:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملوم^(٢)

وقد وجدت شاعرا آخر وظف البيت السابق قبل المناصرة وهو الأديب ناصيف اليازجي ولا أدري إن كان المناصرة قد اطلع على نص اليازجي أم لا الذي يقول فيه:

قد قال في طيب عيش المرء شاعرنا ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

وها أنا اليوم في مهد الضنى حجر ملقى فمن أين طيب العيش انتظر^(٣)

ومنه أيضا أن يوظف الشاعر جانبا ذا حضور أقل من جوانب الرمز المستدعى، ويكثر هذا في الرموز المتعددة المحطات و المراحل، التي يطغى حضور بعضها على بعضها الآخر، يقول عز الدين المناصرة من قصيدة "دار عمتي جليلة" سبق بيانه:

ولكنها،

هيات موت جلادها

حين حاول لمس قطوف العنب

[كان سيف كليب بن مرة في الخابية

يجندل هامة جلادها الطاغية

بضربته القاضية] .^(٤)

١ من بني العجلان، من عامر بن صعصعة، أدرك الإسلام و أسلم، عاش نيفا و مئة عام وكان يبيكي على أهل الجاهلية، له أشعار كثيرة يهجو بها النجاشي.

الزركلي، خير الدين (١٩٧٩)، الأعلام، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ج ٢ ص ٨٧. و انظر: طبقات ابن سلام الجُمُحي، ص ٣٤، الإصابة ١: ١٩٥.

٢ ابن ميمون، (١٩٩٢) منتهى الطلب من أشعار العرب، ط١، تحقيق محمد طريفي، دار صادر، بيروت، ج ١، ص ٣١١

و انظر: ديوان تميم بن مقبل، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٢.

٣ ديوان ناصيف اليازجي، (١٩٨٣)، مارون عبود، ط١، دار مارون عبود، بيروت، ص ٤٠٢.

٤ المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٣٤٥.

لقد استدعى الشاعر رمز جليلة - زوج كليب - وهو رمز لا يحمل دلالة محددة في ذهن المتلقي ذلك أن ما هو حاضر في وعيه وجود صلة تربطها بكليب الذي يتداعى للذهن بذكره حرب البسوس وما دار فيها من قتال و سفك دماء و طلب للثأر، . . . ، ومع أن هذه الحرب بتفاصيلها و أبطالها ذات حضور كبير في وعي المتلقي إلا أن هناك مساحة من القصة لا تحظى بذات الحضور للجزء السابق الذكر، وهذا الجانب من الحكاية أقل حضوراً من سواه مما قد يسبب إشكالية لبعض المتلقين.

و كما ذكرت فإن هناك إشكاليات أخرى ارتبطت بالشعر العربي المعاصر تتقارب و تتباعد مع ما سبق ذكره، و تبقى هذه الإشكاليات نسبية من شاعر لآخر، بل من نص لآخر و بعضها يكاد يشكل ظاهرة.

المبحث الخامس: في تصحيح التوظيف

إن عملية توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر تحتاج من الشاعر إلى أن يقف طويلاً قبل الإقدام عليها، ذلك أن المسؤولية الملقاة على عاتقه تصبح مزدوجة في هذه الحال ما بين مسؤولية الشاعر عن إخراج نص شعري يتدفق إبداعاً وفناً، ومسؤولية التعامل مع التراث بشكل واع لدخوله المباشر في تكوين الهوية العربية.

إن الكم الكبير الذي نظرت فيه الدراسة من النصوص الشعرية المعاصرة ذات الصلة تجعلني على اقتناع كبير بأن شعرنا المعاصر استطاع أن يحقق نجاحاً واسعاً في التعامل الصحيح مع الموروث، ومع ذلك فإنه في كل التجارب لا بد من نتائج سلبية لا تعد هداماً بل عاملاً مساعداً على إعادة البناء إذا ما أحسن التعامل معها وتقويمها، بل إن الشاعر الذي ضعف نصه أو حتى أخفق في الإبداع في تجربة معينة، يبدع ويتقن في تجارب شعرية أخرى بعد أن أصبحت السبيل واضحة المعالم، مما يدفعني لأبدي رأياً - قد يصيب - في أمور إذا ما تنبه لها الشاعر العربي قد تسهم في تصحيح مسار التوظيف ومن أهمها:

١. التوظيف الواعي للموروث الجاهلي؛

لا بد للشاعر قبل أن يخوض التجربة أن ينظر في تراثه، يقرأ، و يقرأ، ويرفد معجمه التراثي بالنصوص والتعبير والصور التي تعينه على تلمس مواطن الجمال ومراكز القوة والإبداع الشعري، وهذا يتطلب منه أن يرتد بقوة لمصادر التراث الجاهلي الأصيلة، فيأخذ منها بشكل متكامل، فلا يهمل شيئاً، ولا يتكئ على تجارب الآخرين مع التراث الجاهلي ليصبح ناقلاً عن ناقل، فهذا هو الشاعر صلاح عبد الصبور على سبيل المثال يعكف "عامين كاملين على التراث الشعري العربي كله، يقرأه ويتمثله، ويعجب بأصوات منه، ويرفض أصواتاً أخرى"^(١)

١ - عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٦.

وهنا يجد الشاعر نفسه حراً في اختيار الرموز والدلالات التراثية التي تناسب و تجربته المعاصرة، فلا يختار ما هو عاجز عن حمل أبعاد تلك التجربة، أو عاجز هو ذاته عن توجيهه وفق الرؤيا النصية التي سيعبر خلالها، فيتحول الرمز الذي كان الهدف منه إضاءة أبعاد التجربة عاملاً هادماً مضملاً جرّاء سوء اختيار الرمز، أو حتى سوء التوظيف.

٢. السيطرة على الكثافة التوظيفية للموروث الجاهلي

فلا يندفع الشاعر العربي المعاصر اندفاعاً غير مسؤول، بوعي أو دون وعي يحشد الرموز و يكدها بعضها فوق بعض بشكل يرهق النص و يثقله قبل أن يرهق المتلقي، ولعل رمزا واحداً أو دلالة معينة قد تؤدي ما تعجز عن تحقيقه مجموعة غير متناسقة من الحشود الرمزية و الدلالات التراثية المتباينة.

و أما إن لم يكن للشاعر مندوحة من إيراد عدة رموز، أو حشد مجموعة دلالات، فإنه لا بد له من التخطيط الجيد للسيطرة عليها حيث لا يسمح لبعضها بقتل الآخر، أو إزاحته، أو الطغيان عليه إلا بالقدر الذي يتطلبه سياق النص، فيأخذ كل رمز أو دلالة المساحة و مقدار التوظيف الذي يتناسب مع حضوره و إمكانياته التعبيرية.

وليس في هذا دعوة لحتمية توظيف ذات الرموز أو حتى التوظيف ذاته في النص الشعري المعاصر بشكل مطلق، ذلك أن هناك سمات أسلوبية أخرى لا تقل جمالاً عن أسلوب توظيف الموروث الجاهلي، و الموجه لذلك خصوصية التجربة ورؤية الشاعر، أي أنه هو الذي يتحكم بالموروث و ليس الموروث هو الذي يتحكم به.

٣. تقديم المشترك التراثي و الدلالي على سواه

و هذا الأسلوب لا يقلل من شأن النص أو الشاعر، بل إنه أمر الواجب اتخاذه أولوية للشاعر ذلك أنه "تتأى إشكالية الرمز هنا حين يستحضر من مجال غريب عن المتلقين، فيعجزون عن استدعاء إطاره و متعلقاته و ظلاله، مما يكبح جماح التلقي لديهم، و يتحول عاملاً معيقاً بدلاً من أن يكون عاملاً توصيل و إنارة، وفق ما ذهب إليه "أ.أ. ريتشاردز" في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" حين رأى أن المشترك المعرفي الذي يتحصل بين المبدع و المتلقي يجعل الالتقاء بينهما ميسوراً، و يحقق التوصيل على نحو أسهل مما لو كان المشترك المعرفي ضئيلاً" (١).

١ الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي المعاصر، ص ٤١٥.

وهذا يقودنا لبيان الهدف الأهم لدى الشاعر، وهو التواصل والإبلاغية بأسلوب شعري فني مميز، فإن كان هدف التوظيف "تقديم وظيفة إشعاعية في النص" ^(١)، فمن الأولى اختيار الرموز والدلالات التي تسهل تحقيق هذا الهدف، وأنا لا أعني بهذا دعوة الشعراء للبحث عن كل ما هو شائع لحد الابتذال والاستهلاك لمجرد الوصول لمشارك معرفي على حساب قدرات الرمز المستدعى، بل المقصود توظيف الخبرة والقدرة على الاختيار الذي تعين عليه الرؤيا الفنية والعاطفة الصادقة للشاعر.

٤. تجنب تكرار الرموز والدلالات التراثية

وهذا ما لاحظته كثير من النقاد والأدباء من أن كثيرا من الشعراء الذين أطلق عليهم شعراء الجيل الثاني قد تهافتوا عليه ووقعوا فيه، فكثير منهم قد اطلع على تجارب الشعراء الرواد، وانبهر بالقدرات الفنية والتقنيات التوظيفية العالية التي انعكست في نصوصهم، وما استطاعت الرموز والدلالات التراثية الموظفة أن تحققه على مستوى النص الشعري، فأقبلوا على تلك الرموز يعيدون تكرارها مرة بعد مرة، حتى استهلك كثير من تلك الرموز وأصبحت ذات حضور تقليدي تتحول معه إلى "نمط لغوي مسطح تفقد معه كل طاقاتها الإيحائية، وقدرتها على الإشعاع" ^(٢).

وليس معنى هذا أن من يسبق من الشعراء إلى توظيف رمز أو دلالة تراثية ما يصبح مالكا ولا يسمح لغيره بإعادة توظيفها، إنما الواجب تجنبه هو إعادة توظيف الرمز التراثي المستدعى بذات الدلالة والاستخدام الذي سبق أن وظفه شاعر آخر.

وللشاعر أن يعيد توظيف ما سبقه إليه غيره من خلال قدرة فنية متجددة بأسلوب ابتكاري يحقق للنص الشعري الخصوصية والجدة التي تميزه عن غيره من النصوص، تماما كالبحر الذي له صورة عامة حاضرة في الأذهان، لكنه يختلف من لوحة إلى أخرى وفقا لما تبتدعه ريشة الفنان.

١ المصدر السابق، ص ٤١٥.

٢ عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٩٤.

٥. اللجوء للهوامش و الحواشي عند الضرورة.

و لا أدعو لذلك إلا كمخرج أخير للشاعر الذي قد لا يجد مناصا من إيراد رمز، أو نص، أو دلالة تراثية معينة للنهوض بنصه و هو يعلم مسبقا أن فيما سيورده. خلقا لإشكالية في تحقيق التواصل مع المتلقي، مما يجعله يبحث عن أسلوب ربط خارجي ينير للقارئ الطريق و يعينه على تحقيق التواصل مع النص و بذلك تكون الحواشي والهوامش و الإحالات و الشروحات الضرورية أنسب وسيلة لتحقيق ذلك.

إلا أن الأمر بحاجة للحيلة والحذر مغبة الوقوع فيما لا تحمد عقباه، لأنه لا يعني ما سبق ذكره أن يتحول النص الشعري إلى دراسة تتزاحم فيها الحواشي، و الهوامش، و الشروحات و الإحالات بشكل يجهد القارئ و يخلق له نوعا من اللبس و الإرباك، إنما فقط للضرورة الملحة، و قد لجأ كثير من الشعراء الرواد كعبد الوهاب البياتي، و صلاح عبد الصبور، و بدر شاكر السياب، و غيرهم لهذه التقنية لا سيما أن في كثير من شعرهم توظيف للرموز الغريبة، و الأساطير، و الدلالات الخاصة التي تتطلب التوضيح والإبانة، و كثير من النقاد يرى أن هذه التقنية هي الأخرى وافدة لشعرنا العربي من الغرب.

و لا أعني مما سبق تقنية " المتون الشعرية وحواشيها " التي تعتبر من تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، التي هي " أن يصوغ الشاعر متنا شعريا، ثم يصطنع له حواش شعرية في أسفل الصفحة، و يترك للقارئ خيار قراءة الحاشية عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة، وقد أدرجه الباحث كمال أبو ديب تحت تسمية " تعدد النصوص " لكنه صرح بأنه متردد في منحه اسما^(١).

١ الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٠١ - ٥٤٢.

الخاتمة

تبرز قضية التراث في البعد الثقافي كأهمية مقدّمة في حياة الأمم والشعوب، ويلتقي التراث مع الأدب في تقاطعات متعددة تسهم في تكوين الهوية الحقيقية للأمم، وتشكلت قناعة مطلقة لدى عدد كبير من الشعراء المعاصرين بالإمكانيات المتاحة لهم فيه، بصرف النظر عن أسلوب التعامل الفني مع هذا التراث سواء بالوقوف عنده كما الحال عند غالبية شعراء مرحلة الإحياء، أو تجاوزه بعد الوقوف عليه بصورة متجددة كما عند الشعراء المعاصرين.

أما الموروث الجاهلي فإن أهميته لدى دارسي الأدب العربي تنبثق من كونه أول المصادر التي أسهمت في التكوين الأدبي والحضاري العربي وأقدمها، وتعد صورة الشعر الجاهلي التي وصلتنا هي الامتداد الذي نسج وفقا له الشعراء حتى بدايات الشعر المعاصر (التفجيلة) ولم يكن للشاعر المعاصر مندوحة من النظر في هذا الموروث، إضافة لغناه الفني وتعدد صورته ونواحيه، ومع أن المرحلة الأولى من التعامل مع الموروث - بشكل عام - لم تحظ بأهمية لدى الشاعر المعاصر فإنه عمد إلى إسقاط أبعاد الرؤيا المعاصرة على الموروث، وتجاوز حدود البعد التاريخي بما فيه من جمود وبث الحياة في أدب وتراث ظل محجورا عليه في بطون الكتب التي تراصت في المكتبات والكتاتيب وحلقات الدرس التاريخي.

حاولت الدراسة أن تنظر في أبرز ملامح تقنية توظيف الموروث الجاهلي عند الشعراء المعاصرين - في مصر و الشام - بهدف الوقوف على جوانب وآليات تقنية التوظيف التي أثبتت التجارب الشعرية المعاصرة أنها مجال خصب قادر في أحيان كثيرة على حمل أبعاد التجربة الشعرية كاملة، ولما كان النص الشعري هو الأساس في الوقوف على كافة أبعاد التوظيف فقد كان طبيعيا أن تتعدد أسماء الشعراء المعاصرين وتكرر في بعض الأحيان.

أما النصوص الشعرية فإن الدراسة قد أولت الاهتمام الأكبر لموضع الشاهد الذي يندرج تحت المبحث المنظور فيه عبر فصول الدراسة، و اكتفت بالتحليل البسيط لها بالشكل الذي يسهم في توضيح الشاهد الذي يحتويه النص الشعري، و لم تتبع الدراسة منهجا نقديا واحدا في تناول النصوص الشعرية ذلك أن المدارس النقدية لم تكن أساسا للبناء العام للمبحث إلا بالقدر الذي يخدم الهدف الرئيس لكل مبحث من مباحث الدراسة، و لعل الحديث عن إشكاليات تقنية التوظيف هو الجانب الأكثر استيعابا للبعد النقدي فيها.

ظهر أن مستويات التوظيف لم تكن واحدة، بل متفاوتة من شاعر لآخر وأحيانا عند الشاعر ذاته وفقا لمستوى نضوج التجربة وامتلاك الأدوات الكافية لتحقيق الإبداع التوظيفي بوعي تام، ولا يخفى أن مستوى الشاعر الثقافي يبرز بشكل فاعل ليسهم في تحقيق النضوج التام للتجربة الشعرية دون إغفال إلى أن مستوى المتلقي هو الآخر يسهم إلى حد معين في تحقيق الغاية الفنية من الإبداع الشعري، و تسلسلت هذه المستويات من المستوى الإشاري البسيط إلى المستوى المحوري الذي تظهر فيه قدرة الشاعر الفنية، و وعيه التام بكافة أبعاد التوظيف الفني للموروث الجاهلي.

مطلب آخر للدراسة تمثل في محاولة الكشف عن مختلف جوانب التوظيف الفني التي ظهرت في نصوص الشعر المعاصر التي كان التركيز الأكبر فيها منصبا على استدعاء رموز الشخصيات الجاهلية، التي كان من الطبيعي أن يكون أكثرها للشعراء الجاهليين، وعرضت الدراسة لمجموعة محددة من نماذج الشخصيات الجاهلية الأوفر حظا في تجارب التوظيف المعاصر التي أحسن الشاعر فيها التعامل مع هذه الشخصيات في الغالبية العظمى من تجارب التوظيف التي شملتها الدراسة.

وتبقى مسألة الوقوف على آليات التوظيف الفني للموروث الجاهلي في الشعر المعاصر من أدق المسائل المرتبطة بتقنية توظيف الموروث، ذلك أنها تمثل الصيغة النهائية المكونة لتشكيل النص الشعري، و القالب الذي تأخذ التجربة الشعرية شكله النهائي، وهذه الآليات قد تتباين وتتعدد من نص لآخر، بل في ذات النص أحيانا بحسب قدرات الشاعر وبراعته في الاستفادة من الإمكانيات الفنية المتاحة، والقدرة على بث الحياة بسمتها المعاصر في شريان الموروث الذي يتكئ الشاعر عليه في النص عبر توظيف النص الشعري والنثري الجاهلي بأنماط توظيفية متعددة، وبالشكل الخطابي التوظيفي الذي يناسب التجربة المعاصرة.

توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر

ولا تتحقق الفائدة المرجوة إلا بترجيح النظر في الإشكاليات المنبثقة عن تقنية التوظيف كالغموض، والتكرار، و التقريرية، وغيرها، ومحاولة كشف أسبابها واقتراح الحلول المناسبة لتجنبها أو تقليل أثرها السلبي على عملية الإبداع التوظيفي.

لقد أظهرت الغالبية العظمى من النصوص الشعرية المعاصرة التي استقرأتها الدراسة أن هناك مصالحة تمت بين الشاعر المعاصر وموروثه بعد أن تجاوز الشاعر سيطرة الأساطير الغربية و تنبه إلى الإمكانيات التوظيفية الهائلة المكتنزة في التراث، و ازداد الوعي و الالتفات لهذا الموروث بعد النجاح الذي حققته التجارب الأولى التي تزامنت مع أوضاع سياسية واجتماعية بالغة الأهمية مرت بها الأمة العربية في منتصف القرن الماضي.

والحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

- إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٧). المفارقة، فصول، مجلد ٧ (عدد ٣-٤) القاهرة، ص ١٣١ - ١٤١.
- أحمد، محمد فتوح. (١٩٧٧). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧١)، الآثار الكاملة، مراثية الأيام الحاضرة، ط ١، بيروت، دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨). زمن الشعر، ط ٢، دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٩٥). سياسة الشعر، ط ١، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس. علي أحمد سعيد (١٩٨٥)، كتاب الحصار، ط ١، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٩٣). ها أنت أيها الوقت، ط ١، بيروت، دار الآداب.
- إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧). الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكتب العربي.
- الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦ هـ)، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج ٢٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.
- الأصمعي، (ت ٢١٦ هـ)، الأمثال، جمع محمد جبار، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط ٤، دار المعارف، القاهرة. (د. ت).
- البرادعي، خالد (١٩٩٨)، أوراق من هذا العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٢)، تجربتي الشعرية، بيروت، دار العودة.
- تميم بن أبي بن مقبل، الديوان، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٢.
- الجابري، محمد عابد (١٩٩٠). التراث والحداثة، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية.

- جاد المولى، محمد، و البجاوي، علي محمد، و إبراهيم، محمد أبو الفضل، (١٩٤٢)، أيام العرب في الجاهلية، ط ١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر.
- الجمحي، ابن سلام (ت ٣٣٨ هـ)، الأمثال، ط ١، تحقيق عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨١.
- الجندي، علي (١٩٧٥). طرفة في مدار السرطان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الجندي، علي (١٩٩١). في تاريخ الأدب الجاهلي، ط ١، مكتبة دار التراث.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣ هـ). تاج اللغة وصحاح العربية. ، ط ٣، (تح: أحمد عبد الغفور عطار)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
- حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٩٢)، أسئلة الشعر، ط ١، منشورات الخزندار، جدة.
- حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، حديث الثلاثاء، ط ١، ج ٢، دار المريح للنشر والتوزيع - دار الرياض ١٥١.
- حجازي، احمد عبد المعطي، (١٩٨٨)، الشعر وفريقي، دار المريح للنشر والتوزيع، الرياض.
- حداد، علي (١٩٨٦)، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- حنفي، حسن (١٩٨١). التراث والتجديد. بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.
- الخال، يوسف، (١٩٨٧). دفتر الأيام، لندن، رياض الريس للكتب.
- الخنساء، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، ط ٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢.
- خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٩٢). دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، ط ١، بيروت، دار الجيل.
- داود، أنس (١٩٧٥)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط ١، مكتبة عين شمس، القاهرة.
- دحبور، أحمد (١٩٨٣). الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت.
- درويش، محمود، (٢٠٠٤)، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر.

- درويش، محمود، (١٩٦٩)، يوميات جرح فلسطيني، بيروت، دار العودة.
- دعبس، سعد (١٩٨٥). حوار مع قضايا الشعر المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- دنقل، أمل (١٩٨٦). الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- الذبياني، النابغة، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، (١٩٨٤).
- الرازي، محمد بن أبي بكر (ت ٦٦٦هـ): مختار الصحاح، ط ١، (تحقيق حمزة فتح الله)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٤.
- الربيعي، محمود (١٩٦٨). في نقد الشعر، ط ١، مصر، دار المعارف.
- الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤنة للبحوث و الدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢) ص ٥٠١ - ٥٤٢.
- الرواشدة، سامح، (١٩٩٧). ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكاليات التأويل، مؤنة للبحوث و الدراسات، مجلد ١٢ (عدد ٢)، ص ٣٨٩ - ٤٢٨.
- الرواشدة، سامح، (١٩٩٥). القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق، اربد، مطبعة كنعان.
- زايد، علي عشري (١٩٩٧). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- زايد، علي عشري، (١٩٨٠). توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، ١ (١)، ص ٢٠٢ - ٢٢١.
- زايد، علي عشري، (١٩٩٨). قراءات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، م ٢، (تح: علي هلال)، بيروت، دار الجيل، ١٩٦٦.
- الزركلي، خير الدين (١٩٧٩)، الأعلام، ط ٤، دار العلم للملايين، بيروت.
- زكي، أحمد كمال (١٩٧٩)، الأساطير، ط ٢، دار العودة، بيروت.
- زياد، توفيق (١٩٩٤)، كلمة إلى عروة بن الورد، ط ٢، مطبعة أبو رحمون، عكا.

- السبول، تيسير (١٩٩٧)، أحزان صحراوية، عودة الرفاق المتعبين، المكتبة العصرية، بيروت.
- السد، نور الدين، (١٩٩٣)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر.
- سليمان، خالد (١٩٩٩). المفارقة في الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق.
- أبو سنة، محمد، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، الصراخ في الآبار القديمة، ط ١، ج ١، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- سومفيل، ليون (١٩٩٦). التناسية، ترجمة وائل البركات، علامات ج ٢١، م ٦، ص ٢٣٣-٢٥٨.
- سويلم، أحمد، (١٩٩٨)، الأعمال الشعرية، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- شبانة، ناصر (٢٠٠٢). المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الشحام، عبد الله (١٩٧٦)، قهائل للمجيء الثاني، ط ١، عمان.
- شديد، مازن. (٢٠٠٥)، أساور وخواتم، ط ١، عمان.
- شكري، غالي (١٩٧٣). التراث والثورة، ط ١، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.
- الشلبي، محمود، (١٩٧٦)، عسقلان في الذاكرة، المطابع التعاونية، عمان.
- شمس الدين، محمد علي، منازل النرد، ط ١، الانتشار العربي، بيروت.
- الشنفرى، لامية العرب، محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٤).
- شوشة، فاروق، (١٩٨٥)، الأعمال الكاملة، العيون المحترقة، ج، المطبعة العالمية، القاهرة.
- شيخو، لويس (١٩٦٧)، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط ٣، دار المشرق، بيروت.
- صادق، حبيب، (١٩٦٩)، فصول لم تتم، ط ١، دار الآداب، بيروت.
- صادق، حبيب (١٩٧٣)، في زمن القهر والغضب، دار العودة، بيروت.

- أبو صبيح، يوسف (١٩٩٠)، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط ١، وزارة الثقافة، عمان.
- صدوق، راضي، (١٩٩٤)، ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، ط ١، ج ١، روما، دار كرامة للنشر
- صفدي، مطاع و حاوي، إيليا (١٩٧٤)، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت
- صفوت، أحمد زكي، (١٩٣٣)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط ١، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي.
- الضبي، المفضل (١٧٨هـ)، أمثال العرب، تقديم إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت (١٩٨١).
- الضبي، المفضل (١٧٨ هـ) المفضليات، تحقيق أحمد شاکر و عبد السلام هارون، ط ٦، بيروت.
- ضيف، شوقي (١٩٦١). العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف.
- طوقان، فدوى، (١٩٧٨)، ديوان فدوى طوقان، ط ١، بيروت، دار العودة.
- ظليمات، غازي (٢٠٠٢). الأدب الجاهلي، قضاياها، أغراضها، أعلامها، فنونها، بيروت، دار الفكر المعاصر.
- عباس، إحسان. (١٩٧٨). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة.
- عبد الصبور، صلاح (١٩٩٢). الأعمال الكاملة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الصبور، صلاح (١٩٦٩). حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة.
- عجينة، محمد (١٩٩٤)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط ١، دار الفارابي، بيروت.
- عدوان، ممدوح (١٩٩٢)، أبدا إلى المنافي، ط ١، دار الملتقى للنشر، قبرص.

- عدوان، ممدوح (١٩٨٢)، الأعمال الكاملة، ديوان الدماء تدق النوافذ، مجلد ١، بيروت، دار العودة.
- عدوان، ممدوح، (١٩٦٧)، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق.
- أبو عرقوب، أحمد حسن. (١٩٧٣)، توقيعات على قيثاره الرفض، منشورات دار فيلادلفيا، عمان.
- عروة بن الورد، الديوان، ط ١، شرح: سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.
- علاق، فاتح (٢٠٠٥). مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عمر، عبد الرحيم، (١٩٨٩). الأعمال الشعرية الكاملة، عمان، منشورات مكتبة عمان، الأردن.
- عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: هاشم الطعان، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠).
- العزب، محمد أحمد (١٩٩٥)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، مصر.
- عنترة، الديوان، شرح يوسف عيد، ط ١، دار الجيل بيروت، (١٩٩٢).
- عيد، رجاء، (٢٠٠٣)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط ١، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- فاضل، ثامر (١٩٩٤). اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط ١، بيروت، المركز الثقافي.
- فتح الباب، حسن (١٩٩٧). سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- فرحات، يوسف شكري. (١٩٩٢)، ديوان الصعاليك، دار الجيل، بيروت.
- الفزاع، علي. (١٩٩٦)، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، عمان.
- فضل، صلاح (١٩٩٧). مناهج النقد المعاصر، ط ١، القاهرة، دار الآفاق العربية.
- فودة، علي (٢٠٠٣). الأعمال الشعرية، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- القاسم، سميح، (١٩٩١)، الأعمال الكاملة، إلهي. إلهي. لماذا قتلتني، سريية، ط ١، ج ٤، دار الهدى، كفر فرع
- القاسم، سميح (١٩٨٤)، جهات الروح، دار الحوار للنشر، اللاذقية.
- القاسم، سميح (١٩٧٩)، ديوان الحماسة، ضوء جديد للقصر العتيق، ج ٢، منشورات مكتب الأسوار، عكا.
- القاسم، سميح، (١٩٨٦)، شخص غير مرغوب فيه، ط ١، دار الجليل للنشر، عمان.
- القاسم، سميح (١٩٨٥)، في سريية الصحراء، ط ١، دار الجليل للنشر، عمان.
- القاسم، سميح، (١٩٨٣)، كولاج، العراف، ط ١، مطبعة سلامة، حيفا.
- قباني، نزار (١٩٨٢)، بلقيس، ط ١، منشورات نزار قباني، بيروت.
- قباني، نزار (١٩٩٦). تنويعات نزارية على مقام العشق، ط ١. بيروت، منشورات نزار قباني.
- قباني، نزار (١٩٩٢). سيبقى الحب سيدي. ط ٢، بيروت، منشورات نزار قباني.
- القرشي، أبو زيد (آخر القرن ٤هـ). جمهرة أشعار العرب، تح: محمد علي الهاشمي، ط ٢، م ١، دار القلم، دمشق، (١٩٨٦).
- قطوس، بسام (١٩٩٨). استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد.
- القيرواني، ابن رشيقي (٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين، القاهرة، ١٩٦٣.
- القيسي، محمد، (١٩٩١). مجنون عبس، ط ١، منشورات وزارة الثقافة، الأردن-عمان، مطابع الدستور التجارية.
- الكبيسي، طراد، (١٩٧٨). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، بغداد، وزارة الثقافة والفنون.
- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء (ت ٧٧٤هـ)، تفسير القرآن العظيم، ط ٢، م ٤، الرياض، دار السلام، ١٩٩٨.

- الكركي، خالد. (١٩٨٩)، توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الجليل، بيروت، مكتبة الرائد، عمان.
- كريستيفا، جوليا (١٩٩١). علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط١، المغرب، دار توبقال.
- كندي، محمد علي (٢٠٠٣). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد.
- كوهن، جان. بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب. (١٩٨٦).
- الكيلاني، إيمان (١٩٩٧). دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- لطفي، محمد منذر، (١٩٧٥)، حوار مع المهدي المنتظر، ط١، دمشق، دار الثقافة.
- ابن ماجه، محمد بن يزيد القزويني، (٢٧٣ هـ). سنن ابن ماجه، ج٢، حديث رقم ٣٠١١، بيروت، دار الفكر.
- ماضي، شكري عزيز (١٩٩٧). من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المثقب العبدى (١٩٧١)، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة.
- محادين، خالد (١٩٩٠)، الأعمال الشعرية، المؤسسة الصحفية للنشر «الرأي»، عمان.
- محمود، زكي نجيب (١٩٧١)، تجديد الفكر العربي، ط١، دار الشروق، بيروت.
- محمود، حيدر. (٢٠٠١). الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- أبو مراد، فتحي (٢٠٠٢). شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية. رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- الملائكة، نازك، (١٩٦٥). قضايا الشعر المعاصر، ط٢، بغداد، مكتبة النهضة.

- ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ). لسان العرب، ط ١، دار صادر، بيروت، (د. ت).
- المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية، جزءان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.
- المناصرة، عز الدين، (٢٠٠٠)، شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
- الموسى، خليل، (١٩٩٩)، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، الموقف الأدبي، عدد ٣٣٦، نيسان.
- الميداني، أبو الفضل (٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، ط ٢، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧).
- ابن ميمون، (١٩٩٧) منتهى الطلب من أشعار العرب، ط ١، تحقيق محمد طريفي، دار صادر، بيروت.
- ميويك، دوجلاس كولن (١٩٨٧). موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط ٢، بغداد، دار المأمون.
- ويس، أحمد محمد (١٩٩٥). الانزياح بين النظريات الأسلوبية و النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب.
- اليازجي، ناصيف (١٩٨٣)، الديوان، جمع: مارون عبود، ط ١، دار مارون عبود، بيروت.
- اليافي، نعيم (١٩٨٣). تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

خير الكتب ما يضيف إلى قارئه
علماً جديداً مهما يكن مقداره.
فالفكرة الواحدة، وأحياناً الجملة
الواحدة أو الكلمة الواحدة، إذا
استفادها القارئ، تفتح أمامه
آفاقاً كانت مغلقة. ويزيد الخير إذا
كان الكتاب ممتعاً في لغته
وأسلوبه.

وهذا كتاب يجمع ذلك كله، فقد
حوى بين دفتيه الفائدة والمتعة.

ناصر الدين الأسد

Bibliotheca Alexandrina



1503460

شركة دار البيروني للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - شارع السلط - بناية رقم (٢٣)

ص.ب: ١٨٢٢١٢ عمان ١١١١٨ - تليفاكس: +٩٦٢٦٤٦٥١٠٠٤

Email: beyrouni publisher@gmail com

